Lemmy
A Verdade por

Considerado como o último grande herói do rock, o eterno baixista/líder do Motörhead sempre se notabilizou por uma postura coerente e por um inacreditável som de contrabaixo, capaz de deixar – em termos de peso – muito guitarrista no chinelo.
*Bastante culto e articulado, **Lemmy** concedeu uma entrevista exclusiva à COVER GUITARRA, recheada de palavrões, filosofias bem-humoradas e um afiadíssimo senso crítico.*

por Regis Tadeu
Fotos: divulgação



estamos aqui neste planeta, para que estamos vivos? Lembre-se: se você trabalhar, os resultados, mais cedo ou não tão cedo assim, irão aparecer". As palavras de Goodrick são complementadas pelo violonista Ricardo Giuffrida. "Um fraseado melódico de qualidade depende de concepções pessoais de música que transcendem o estudo matemático de escalas. Dependem em grande parte do senso artístico e estético, fatores absolutamente subjetivos. Como professor, vejo que a melhor maneira de desenvolver um fraseado maduro seja a de estudar improvisos de grandes mestres que façam parte do senso comum e, a partir da incorporação destes elementos, transformá-los em algo pessoal".

Finalizo esta pequena matéria com uma frase de meu grande amigo João Castilho, que considero um dos músicos mais completos que já vi e ouvi. A frase tem um sentido mais figurativo, mas é genial. "Quando você não toca um dia, você percebe a diferença; se deixar de tocar uma semana, as pessoas que tocam contigo irão perceber a diferença; e se você deixar de tocar um mês inteiro, todos que te ouvirem irão perceber a diferença". Pense nisso...

EXEMPLO 29

Cm7

Fm7

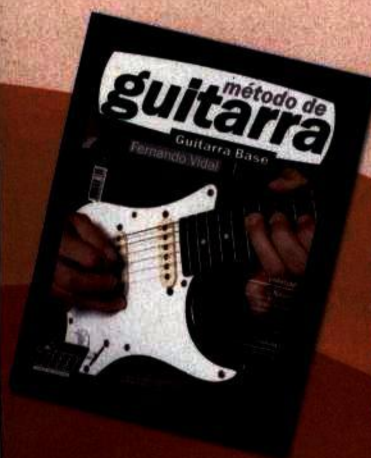
Cm7

D7 Db7

Cm7 G7alt

Conheça os lançamentos da Editora HMP

Nas melhores lojas de instrumentos musicais!



Toque de Mestre
Fernando Vidal

Palhetadas:
up & down
notas mortas
posicionamento
articulação e
dinâmica

Voicings:
Interpretando cifras
Acordes cheios
Power chords

Videoaula
Miguel Mega



Agora em DVD!

Tocando Outside I e II
+ videoclips e entrevistas

Complete a sua coleção!
(11) 2141-2777



Compre também no site:
www.lojahmp.com.br

trás do mito

Todos nós aqui no Brasil temos uma imensa curiosidade em saber muitos aspectos de suas carreira, em especial dois deles: que raio de esquema que você usa para conseguir o inacreditável timbre de seu contrabaixo e como é que funciona o processo de criação de suas composições?

Lemmy – A parte de equipamentos é muito simples (*leia a resposta completa de Lemmy no box da página seguinte*).

Agora, nós nunca gravamos uma única de uma fita demo (*risos*). Essa coisa de pré-produção... Isso é merda para nós, porque sempre compomos juntos nos ensaios, algumas semanas antes de entrarmos no estúdio, gravamos, mixamos e lançamos.

A maioria das letras é composta já com a banda dentro do estúdio. Eu escrevo o tempo todo, principalmente quando ensaiamos antes de gravar um disco. Para que gastar grana numa pré-produção para algo que vai sempre soar do mesmo jeito? (*risos*) *Overnight Sensation*, por exemplo, foi um disco em que gravamos sob pressão, já que não tínhamos escrito nenhuma música. Levamos cinco semanas para compor e cinco semanas para gravar. É por isso que sempre tenho uma certa dificuldade em lembrar os acordes das músicas que gravo.

E as minhas letras são as mais realistas possíveis. Como posso escrever sobre dragões e fadas como o Ronnie James Dio se eu nunca vi nenhum deles no jardim da minha casa (*risos*)? Pensando bem, acho que já os vi, mas na porta do bar depois de uma bebedeira (*gargalhadas*).

Você poderia nos contar um pouco a respeito do início de sua carreira? Suas primeiras influências, seus tempos de Rockin' Vicars e Hawkwind...

Lemmy – Bom, eu sempre gostei de blues e rhythm 'n blues, tipo Solomon Burke, Little Walter, Junior Parker, Memphis Slim... Eu ouço estes caras até hoje.

Agora, Chuck Berry e Little Richard são dois fodões do caralho!!! Meu desejo de me envolver com música surgiu quando ouvi duas músicas de Little Richard, "Lucille" e "Good Golly Miss Molly". Eu simplesmente enlouqueci! Na minha opinião, "Don't Waste Your Time" e "Going to Brazil" são as canções que Chuck Berry adoraria escrever se ele gostasse de MC 5 (*risos*).

O Rockin' Vicars foi uma de minhas primeiras bandas, onde eu tocava guitarra-base. Como todo mundo naquela época, queríamos imitar os Beatles e os Stones (*risos*). Depois, fui para duas bandas obscuras, Opal Butterfly e Sam Gopal...

Foi nessa época que você se tornou roadie do Jimi Hendrix? Como era trabalhar com ele?

Lemmy – Sei que os seus leitores estão sedentos para que eu conte detalhes daquela época, mas a verdade é que eu, miseravelmente, andava tão chapado de ácido que eu quase não me recordo de nada, a não ser que Hendrix era um cara legal prá caralho, que nós tratava muito bem. Eu compus "We Are the Road Crew" justamente para homenagear os caras mais injustiçados do meio musical: os roadies.

Depois você tocou com o Hawkwind - *Warrior on the Edge of Time* (de 74, é um dos meus discos favoritos) - que fazia um som pesado e espacial numa época em que o rock progressivo começava a dar as caras...

Lemmy – O Hawkwind até que era legal, embora tivéssemos a mania de fazer músicas longuíssimas. Não é para menos, já que tomávamos ácido como se fosse suco de laranja (*risos*)... E *Warrior...* também é o meu disco favorito entre todos que o grupo gravou. Foi nele que eu comecei a tocar com baixos Rickenbaker. Até hoje, não me conformo de ter sido substituído por um imbecil metido a jazzista chamado Paul Rudolph só porque passei a noite na prisão só por causa de um pouquinho de *speed*... (*mistura de cocaína com heroína*)

Daí para o Motörhead foi um passo...

Lemmy - Formei o Motörhead em 75 porque eu queria criar um novo Pink Fairies (*nota do editor: obscuro e* cult power trio *da década de 70, de onde saíram Lucas Fox e Larry Wallis, os outros dois integrantes originais do Motörhead*), só que fazendo versões do ZZ Top (*risos*). O Motörhead ia se chamar Bastard, mas a gravadora nos alertou para o fato de que, com um nome desses, a possibilidade de nos apresentarmos em programas de TV seria mínima, no que eles estavam cobertos de razão (*risos*).

O fato de termos surgido numa época próxima ao surgimento do punk fez com que muitas bandas fossem influenciadas por nós. Nós éramos a única banda de metal que não queria ter uma imagem legal nem tocar bem. No início, as platéias mais receptivas eram justamente a dos clubes punks. O pessoal do Damned foi um dos que mais deram força para a gente. A única diferença é que tínhamos cabelos grandes.

Quando começamos, tocávamos "Good Morning Little Schoolgirl" e um monte de músicas dos Yardbirds e do MC5.

Qual seria a melhor definição para o Motörhead?

Lemmy – Uma banda de blues que toca rápido pra caralho (*gargalhadas*).

Quando o Motörhead foi contratado por uma grande gravadora (*no caso, a Sony*), todos nós pensamos que vocês iriam finalmente obter o reconhecimento que mereciam por parte do grande público...

Lemmy – Deus, esta época foi um pesadelo para nós. Quando fomos indicados para o Grammy pelo disco de estréia naquela gravadora - o *1916* - eu mesmo achei que era um caminho sem volta para grandes vendagens, públicos maiores e mais dinheiro. Mas



não. A gravadora não fez nada por nós. Tive que colocar dinheiro do meu próprio bolso para gravarmos o vídeo de "I Ain't No Nice Guy" (*balada que conta com a participação de Ozzy Osbourne e Slash*). Essa época foi um verdadeiro desastre para mim.

Muita gente estranhou quando você compôs algumas baladas como "Love Me Forever". Como foi trabalhar com o Ozzy?

Lemmy – Na verdade, eu nunca me sentei com o Ozzy para compor uma canção. Ele me mandava uns cassetes com umas linhas de vocais, eu escrevia em cima disso e mandava o material de volta para ele.

Agora, não faço música para quem tenta me colocar numa caixa onde eu só possa fazer um único tipo de som. Sempre vou fazer o som que eu quiser, não aquilo que as pessoas esperam de mim. Detesto quando tentam rotular a música que fazemos... Fodam-se os críticos! O que fazemos é rock n' roll, e ponto final.

A indústria musical é, na minha opinião, o meio mais desonesto que existe. É inacreditável que se lancem discos de idiotas sem o mínimo talento musical. Tudo bem, cada um se vira como pode para sobreviver. Só que a coisa já ultrapassou o limite do tolerável. As pessoas deveriam estabelecer suas próprias leis, de maneira individual. É por isso que sou favorável ao que chamo de 'anarquia criativa', pois o governo causa mais problemas do que cria soluções.

Você começou sua carreira como guitarrista. Você já chegou a tocar guitarras em gravações do Motörhead?

Lemmy - Gravei algumas guitarras-base em músicas como "Dead And Gone" e fiz o solo e a base de "Take The Blame" (*ambas do álbum* Snake Bite Love).

Alguma vez alguém lhe propôs fazer um disco solo?

Lemmy – Já. Só que a minha condição era de fazer um álbum de rock and roll com as minhas canções favoritas. Acabou não dando certo. Mas eu cheguei a gravar algumas coisas durante a época em que estive no Hawkwind. Quem sabe alguém não lança isso algum dia?

É verdade que você não agüenta mais tocar "Ace of Spades?

Lemmy – Cara, eu estou de saco cheio dessa música. Para uma grande parte das pessoas, ela se tornou uma espécie de 'marca registrada', mesmo que estas pessoas nunca a tenham ouvido. Passei anos cantando "the eight of spades" e ninguém nunca percebeu porra nenhuma (*risos*).

Como anda seu relacionamento com Fast Eddie Clarke (*o antigo guitarrista do Motörhead*) e Phil "Animal" Taylor (*o lendário ex-baterista do grupo*)? Afinal de contas, por que eles, Brian Robertson (*ex-guitarrista do Thin Lizzy e que gravou com o Motörhead o álbum* Another Perfect Day) e Wurzel (*guitarrista que gravou os álbuns* Orgasmatron, Rock 'n Roll e 1916) deixaram, em diferentes épocas, o grupo?

Lemmy – Com relação a Eddie, a gente se encontra muito raramente. Eu até achava o Fastway uma banda legal, só que os discos eram ruins, pois o vocalista cantava como uma galinha (*risos*). Mas eu acho Eddie um bom guitarrista. Ele deixou o grupo, entre outras coisas, por ter ficado puto comigo quando gravei com Wendy O' Williams (*ex-vocalista do grupo punk Plasmatics, e que se suicidou recentemente*) a música "Stand By Your Man". Brian saiu do grupo porque ele simplesmente se recusava a tocar as músicas da época de Eddie Clarke. E isso foi apenas a gota d'água de uma série de problemas que tivemos com ele. Ele é um bom guitarrista, mas tem uma cabeça de merda. Seu caráter é tão esquisito quanto às roupas que vestia (*nota do editor: Robertson era taxado pelos fãs como 'gay', por gostar de usar shorts apertadíssimos e cintilantes*). Quando Brian saiu, eu quis ter dois guitarristas – Wurzel e Phil Campbell (*que permanece até hoje no grupo*) - pela absoluta incapacidade de escolher entre um e outro.

Wurzel saiu do grupo porque começou a ouvir as pessoas erradas. Com o passar do tempo, ele começou a piorar como músico. Ficou tão desinteressado da coisa que, em *Sacrifice*, só existem dois solos dele. E Taylor é, ao mesmo tempo, meu irmão e meu pior inimigo (*risos*).

Há alguns meses, eu entrevistei o Gene Simmons (*Kiss*) e ele me disse que não via com bons olhos a presença das mulheres no rock and

roll. O que você acha disso?

Lemmy – Acho uma bobagem sem tamanho. Eu, por exemplo, sempre dei uma força para as mulheres – Lita Ford, Nina Hagen, Wendy O. Williams, Girlschool... Eu adoraria trabalhar com a Janet Jackson...

Como é?

Lemmy – Tenho certeza de que Janet sempre quis fazer um som mais pesado do que aquele que a gravadora impõe. Eu adoraria fazer uma versão de "Black Cat" (*nota do editor: talvez a mais pesada música que Janet já fez na vida*) com ela. Mas eu tenho certeza que a gravadora dela não deixaria isso acontecer (*risos*).

Como é que uma verdadeira lenda como você vê o incessante ataque da mídia dita 'de vanguarda' e das pessoas politicamente corretas ao rock, decretando a morte deste estilo quase que anualmente?

Lemmy - O fato de você me considerar como uma lenda ou ídolo é bastante significativo sobre a decadência do tempo em que vivemos (*risos*). Não me considero um artista, pois rock 'n' roll é diversão, coisa que nem sempre encontramos na arte em geral.

Fico satisfeito pelo fato da maioria das pessoas não gostar de heavy metal. Se isso acontecesse, aí sim é o estilo estaria morto. Seus



pais tem que odiar a música que você ouve, senão você vai acabar virando um vendedor de sapatos ou um bancário. É isso que acho legal ao tocar em lugares como o Brasil: as pessoas ainda acreditam no rock 'n' roll.

Agora, as pessoas politicamente corretas tentam matar o rock desde que o Elvis e os Beatles surgiram. Nunca vão conseguir! Essa coisa do 'politicamente correto' me enoja. Os americanos mandam você não beber, não fumar, ser vegetariano, usar roupas decentes, ter um corte de cabelo curtinho, ser um cara limpo... Hitler era tudo isso e veja o que aconteceu!

Eu, por exemplo, vou continuar com o Motörhead até morrer. Literalmente (*risos*).

Não é para menos... Quem iria substituí-lo?

Lemmy – Pois é... Como eu vou morrer mesmo, que seja em cima do palco (*risos*).

O que você gostaria de ver escrito na sua lápide quando você morrer?

Lemmy – (*pensativo*) Porra, ninguém nunca me perguntou isso (*risos*)... Que tal isso: "Aqui jaz Lemmy, um cara que fazia as pessoas se sentirem tão bonitas quanto ele e parecerem tão grandes como ele se sentia" (*gargalhadas*). Se você não tem senso de humor, você é um cara morto.

Baixo do Lemmy

Rickenbaker – Modelo RIC 4003S (que substituiu o antigo modelo amarelo RIC 4003) e o novíssimo modelo custom 4004LK, com corpo em Walnut, braço em maple e escala em rosewood, tarrachas Gottoh douradas, três captadores humbucking custom.

"Tenho sete contrabaixos Rickenbacker, mas eu uso somente um, que é um modelo Lemmy Signature que eu ajudei a desenhar. E ele é espetacular! Uso dois jogos de caixas - 4 x15" e 4x12" – e dois amplificadores Marshall JNP Super Bass II valvulados de 100W cada um. A regulagem, normalmente, é 3/4 de Presence, zero no Bass, 10 no Middle, 1/4 no Treble 1/4, 3/4 ou 7/8 no Volume".

É verdade que você tem uns violões bacanas lá na sua casa?

Lemmy – Porra, como é que você soube disso (*risos*)? É verdade, eu adoro tocar violão em casa. Tenho um Gibson bem bacana – cujo modelo eu não me lembro – e um antiquíssimo Epiphone Triumph de 1902, além de um Mitchell Jumbo que é do cacete...

A coleção de discos de Lemmy

O primeiro: "*Knee Deep in the Blues*, do Tommy Steele. Todos os meus discos foram roubados quando morei em Londres. Este, eu ainda tenho uma cópia em cassete. É maravilhoso".

Aquele que mudou a sua vida: "Não apenas um, mas vários discos dos Beatles. Acho que qualquer disco tem essa capacidade, de uma forma ou de outra. Quis aprender a tocar guitarra por causa dos discos do The Shadows, mas foram os Beatles que me fizeram cantar e tocar baixo. Paul McCartney é um gênio e os Beatles é a minha banda favorita".

O punk favorito: "*Neat, Neat, Neat*, do The Damned e *Never Mind the Bollocks...*, do Sex Pistols. Dois discos que nunca vão envelhecer".

Onde você gostaria de ter tocado: "Em milhares de discos... Certamente, em *Back in the USA* (MC5) e *Live at Leeds*, do The Who".

Um antigo recomendável: "O primeiro do Elvis, que foi um marco na história do rock. E *Space Ritual Alive*, do Hawkwind.

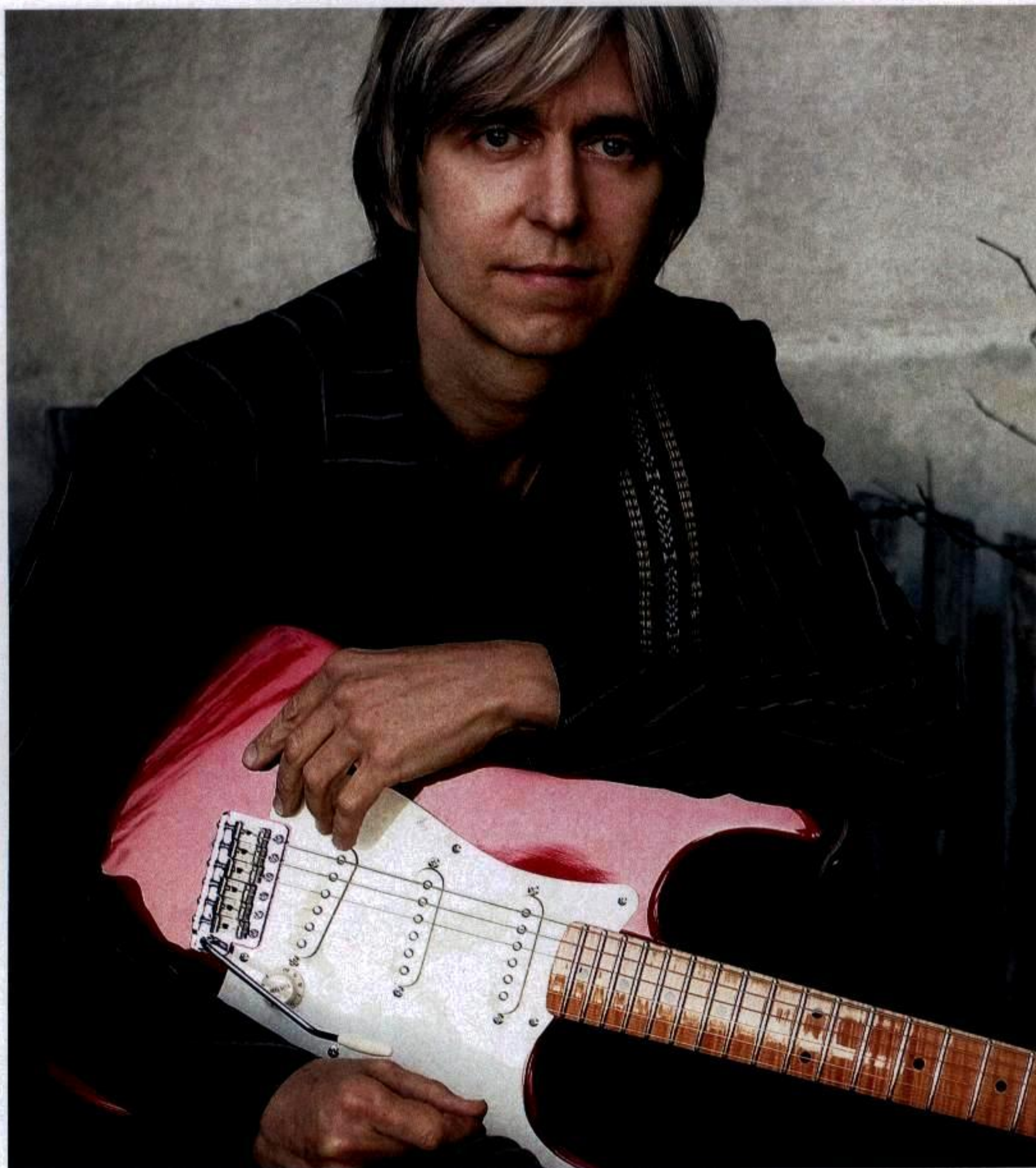
Os melhores do Motörhead: "Sem dúvida alguma, *Overkill, Bastards, 1916* e *Snake Bite Love*".

Os piores do Motörhead: "*On Parole* e, o pior de todos, *Iron Fist*. Este foi gravado numa época em que Eddie já demonstrava estar cansado do grupo, e as músicas espelham isso. O próprio título foi escolhido pela gravadora enquanto estávamos viajando, baseada naquela ridícula foto de um punho de plástico. Capa pior que esta, só a do disco *Two Virgins*, com o John Lennon de pau pequeno e as tetas horrorosas da Yoko Ono (*risos*)".

TESTEMUNHO

"Participar de um álbum de John McLaughlin foi a realização de um sonho, além de ter sido um grande aprendizado tocar em um compasso 15/8."

JIMMY LESLIE



ERIC JOHNSON

QUEM É:
Um dos virtuoses mais respeitados no planeta.

HOJE:
Em turnê e preparando a gravação de um show em DVD e de um álbum acústico.

EQUIPAMENTO:
Fender Eric Johnson Signature Stratocaster; Fender Twin Reverb *blackface* 1966 com falantes JBL D120F; cabeçote Marshall Tremolo de 50 watts com falantes Celestion G12H; Marshall 1959 HW e caixa Marshall 4x12 com Celestion G12M-25 Greenback; TC Electronic Stereo Chorus Flanger; Dallas-Arbiter Fuzz Face; Vox CryBaby; BK Butler Turbo Driver; MXR Flanger/Doubler; Lexicon MPX500; Electro-Harmonix Deluxe Memory Man; Line 6 Echo Pro Studio Modeler; palhetas Dunlop Jazz III; encordoamento GHS Eric Johnson Signature Nickel Rockers (.010) e cabos Bill Lawrence e George L's.

CONFIRA:
The Art of Guitar (DVD didático), *Live from Austin, TX, Electromagnets II* e *Bloom*.

ERIC JOHNSON
EM TEMPOS QUEBRADOS

"Tive a honra de tocar um solo numa música em 15/8, intitulada *New Blues Old Bruise*, do mais recente CD de John McLaughlin, ***Industrial Zen***. A musicalidade de John é diversa, o que faz com que ele se sinta tão confortável em tempos quebrados quanto em compassos 4/4. Sinto-me bem em 3/4 ou em 5/4. Mas, em 7/8, tenho de pensar bastante. O compasso em 15/8 é um grande desafio. Acompanhar com acordes ou trabalhar em uma frase é uma coisa, mas criar um solo no qual todos os licks devem se encaixar aos outros instrumentos é outra. Estudei a canção antes de ir ao estúdio e descobri que conseguiria um bom resultado quebrando o tempo de cinco em cinco notas, ou em quatro combinações de quatro notas, apagando uma batida no último grupo. Gravei o solo dez vezes, mas acabamos usando o primeiro take. Participar de um álbum de John McLaughlin foi a realização de um sonho, além de ter sido um grande aprendizado tocar em um compasso 15/8".

– Jimmy Leslie

Espiritualidade e novas Técnicas



Por Regis Tadeu
Fotos: divulgação

Modas são passageiras. Canções podem ser efêmeras. Músicos podem ser esquecidos. Guitarras não são mais símbolos fálicos representando comportamentos rebeldes...
O que move um músico numa viagem ao interior de si mesmo é a paixão. Paixão por mulheres, músicas, sons, amigos, vidas, discos, carros...
Mas há outro tipo de sentimento, que faz com que um guitarrista genial olhe para dentro de sua própria cabeça, sem qualquer covardia em transformar o que vê e ouve em música.
Foi isso que fez Steve Vai em seu novo álbum, *The Ultra Zone*. E tal como ele, a COVER GUITARRA mostra o que uma rápida conversa pode se transformar em boas lições para o futuro...

Primeiramente, não podemos deixar de falar de seu novo álbum, *The Ultra Zone*. Como foi que você o elaborou, já que seus planos eram outros?
Vai – Certo. Na verdade, a idéia inicial era lançar uma caixa com dez CDs, projeto este que fui forçado a adiar para o ano que vem. Como tinha um volume de material muito grande e do qual eu gostava muito, resolvi incluir uma parte em *The Ultra Zone*.
Você poderia nos adiantar o que virá nesta caixa?
Vai – Eu pretendo colocar tudo o que eu compus para filmes como *Encino Man* e *Crossroads*, muita coisa da época do Alcatrazz – como o disco *Disturbing the Peace* e um duplo ao vivo, quando eu tocava músicas da época do Yngwie Malmsteen – muita coisa que ficou de fora dos meus tempos de Whitesnake e PIL, tudo o que fiz com Frank (*Zappa*)... Vocês vão ter uma surpresa!
***Ultra Zone* é um disco muito intenso no que se refere aos arranjos complexos e pouco comuns, como em "Lucky Charms". Em alguns momentos, a sua guitarra chega até a ficar em segundo plano. Isso indica uma mudança na sua concepção musical?**
Vai - Este título surgiu da minha crença de que existe uma parte de nossas mentes onde podemos foca algo de modo muito intenso, e é isso que eu chamo de "Ultra Zone". Quando escrevo uma música, quero realmente fazer algo que me dê um estímulo muito forte para tocá-la.
Os elementos usados nas composições de *Ultra Zone* são totalmente intencionais. Eu ando muito interessado com a composição em si, e isso sempre vai estar presente na minha música.
Hoje, sou um cara muito mais maduro do que na época em que gravei o *Flexable*, há quinze anos. Eu acredito que tudo o que criamos é um reflexo de nossa personalidade que,



ARMAS&SARTORI/PRIDE MUSIC

assim como nossos pontos de vista perante a vida, estão mudando constantemente.

Posso dizer que *Ultra Zone* é um pequeno retrato das muitas faces que esta caixa teria. Há algumas faixas, como "Lucky Charm", que são da época do *Flex-Able (o primeiro disco-solo de Vai)*, enquanto que em "The Silent Within", eu tentei o mais emocional e pessoal possível.

Na verdade, eu deixo a própria canção me dizer do que ela precisa. Foi assim em "Voodoo Acid", por exemplo.

Isso acontece também na hora de você criar os seus solos?

Vai - Nem sempre. Muitas vezes, eles surgem espontaneamente; outras vezes, são construídos de maneira cuidadosa, passo a passo.

Tire-nos uma dúvida: os efeitos presentes em "Frank" (*em homenagem a Frank Zappa*) foram feitos com *slide* ou com um pedal Whammy Digitech?

Vai – Nenhuma das alternativas. Cada nota do solo foi feita com harmônicos construídos em diversas cordas e locais do braço, fazendo *bends* com a alavanca da minha guitarra EVO (*este é o nome pelo qual Steve chama sua Ibanez de sete cordas*). Também fiz o caminho inverso: eu dei a nota com a alavanca 'lá em cima' e trazia-a de volta.

Eu já havia utilizado este tipo de técnica, que é bastante difícil, quando gravei "The Attitude Song", em 81.

"Blood and Tears" é uma das músicas mais marcantes, com uma nítida influência riental...

Vai - Eu estou me interessando cada vez mais pela música de outras culturas. E isto pode ser sentido nesta música, onde usei a voz de uma tradicional cantora de preces indiana.

Pegar elementos musicais dessas culturas e mixar com sons contemporâneos do rock sempre vai proporcionar uma interessante mistura de sons e sabores.

Até que ponto a tecnologia 'de ponta' está presente no seu trabalho?

Vai - Uso os computadores com muita frequência, tanto para compor como para gravar, sequenciar e editar. Muitas vezes, começo a compor com um computador do lado, principalmente quando estou criando melodias e harmonias não tão orientadas para a guitarra, por exemplo. Com esse tipo de tecnologia, não perco tempo.

A música eletrônica, hoje, é originada a partir de fontes digitais. Veja, por exemplo, o processo de masterização: é uma etapa importantíssima, porque todo o 'quadro tonal' pode ser completado com um perfeito nível de *loudness* e uma apropriada compressão. Só que, por outro lado, a saturação de um tape de duas polegadas de uma máquina analógica pode lhe dar nuances completamente diferentes. Me agrada a sonoridade que o pessoal do rap e drum n' bass conseguiu construir. É uma mistura muito interessante do melhor de ambos os mundos, o digital e o analógico. Isto leva à criação de um 'novo instrumento'.

Mas jamais usaria este tipo de coisa para substituir os músicos, por exemplo. Nada pode ocupar espaço de um músico orgânico.

Até que ponto isso essa tecnologia influencia o seu processo de composição?

Vai – Na elaboração de melodias e harmonias, muito pouco. Tudo surge a partir do subconsciente e germina como uma planta. Muitas vezes, quero escrever uma letra que exprima algo que estou sentindo e, por conseguinte, uma melodia/harmonia que reflita isso, ou seja, não tenho nada a não ser a intenção. Aos poucos, os 'pedaços soltos' vão se juntando. Comigo, é assim que sempre acontece.

Mas para que isso aconteça, é necessário um amplo domínio do instrumento, não?

Vai - Evidentemente. É por isso que recomenda-se sempre estar com o instrumento por perto, para que você possa praticar à toda hora e, com isso, conseguir um acesso mais rápido no momento de transpor aquilo que você sente para o seu instrumento de expressão, seja ele qual for.

Você ainda se sente entusiasmado ao tocar guitarra? Lhe pergunto isso por ter visto muitos músicos neglicenciarem seus instrumentos com o passar do tempo, alegando cansaço, tédio...

Vai - Não, eu ainda sou completamente apaixonado por guitarras e música em geral. Se eu parar de me envolver com isso, certamente me tornarei uma pessoa infeliz, em todos os sentidos.

O importante de crescermos como músicos é o fato de que, com isso, também vamos crescer como indivíduos, mudando a nossa personalidade e a nossa expressão. Tudo bem, eu não preciso mais praticar doze horas por dia, mas é legal pegar uma guitarra e colocar seu coração e mente ali.

Você também anda envolvido com outras atividades, como o apoio à uma instituição chamada Make a Noise e o seu selo, chamado Favored Nations. O que consiste



esses trabalhos?

Vai – Colaboro com a Make a Noise para que todas as pessoas que gostariam de ter a mesma educação musical que eu tive alcancem este objetivo. Estou trabalhando para colher fundos, instrumentos ou qualquer coisa que pode ser doada para as organizações que trabalham com música e escolas que tenham um programa musical.

Com relação ao selo, ele surgiu com a intenção de oferecer oportunidades para novos músicos que apresentem um trabalho diferenciado, não necessariamente com sons instrumentais. Só que, a maioria das vezes, recebemos péssimos imitadores de Satriani, Malmsteen, Stevie Ray Vaughan... Não é isso que queremos.

Se alguém aí no Brasil quiser mandar seus trabalhos, o endereço é PO Box 3240, Hollywood CA 90078 USA – aos cuidados de Ken Blaustein – ou entre em contato com favnations@aol.com.

Durante muito tempo, você trabalhou tendo o Sergio Buss como técnico de estúdio. E agora, Marcelo Gomes está nesta mesma função. Ouvindo seus últimos discos - *Alien Love Secrets*, *Fire Garden* e *Ultra Zone* - nós percebemos que eles fizeram um ótimo trabalho. Como foi trabalhar com eles?

Vai - 'E preciso ter uma certa personalidade para se fazer isso. Sergio sempre foi muito detalhista e tinha uma atitude entusiamada na hora de aprender. E um cara desses é muito difícil de encontrar num mundo repleto de garotos que acham que sabem tudo. Hoje, ele está fazendo um trabalho maravilhoso.

Com relação ao Marcelo, ele me foi enviado pelos deuses. Ele é muito inteligente, sendo capaz de aprender coisas complexas e situações de áudio com muita facilidade, além de ter um ótimo ouvido e ser muito metódico e prático.

Tanto um como outro são trabalhadores incansáveis, com uma capacidade que não vi em nenhum americano até agora.

O que é que você anda ouvindo ultimamente?

Vai - Jeff Buckle é um cara que anda me influenciando muito. Mas o último CD do Nine Inch Nails simplesmente me destruiu... Acho que Trent Teznor (líder do grupo) é o músico mais brilhante da década de 90.

Você terminou de desenvolver uma série de equipamentos junto com algumas marcas. Eles já 'estrearam' nas gravações de *Ultra Zone*?

Vai – Sim. Depois de um certo tempo, eu finalmente desenvolvi um novo amplificador, chamado Legacy, que está sendo fabricado pela Carvin. Ele tem um som muito superior a qualquer outro, é o ampli que eu sempre sonhei em usar. Eu escolhi, pessoalmente, as válvulas EL34 e os falantes Celestion G12M-25 que equipam este ampli.

Sabe, eu costumava usar um outro modelo da Carvin – o X100B – na época em que toquei com Zappa. E mesmo nos meus discos, eu costumava usar diferentes combinações de amplificadores, mas que dificultava o cancelamento de fase. Agora, posso ter o som que eu quero sem ter que combinar um monte de equipamentos.

Também estou usando uma nova guitarra Ibanez, um modelo chamado UV777BK, com sete cordas, acompanhanda de um sistema de ponte Lo Pro7, com três captadores DiMarzio Blaze e trastes largos, ao invés daqueles do tipo Jumbo.

Numa de minhas guitarras, coloquei um captador Sustainer Fernandes, que me foram muito úteis nas gravações de "Windows of Soul" e da própria faixa-título. Uma outra extravagância que fiz foi usar, em "Fever Dream", aquela guitarra de três braços da época em que toquei com o David Lee Roth.

Além disso, criei um novo wah wah com o pessoal da Morley, que usa um circuito ótico-elétrico e uma chave de controle silenciosa, ativada pelo sensor ótico. Isso elimina a necessidade do controle mecânico, o que faz com que o pedal volte, automaticamente, à posição normal quando você retira o pé.

Quais são os seus próximos planos?

Vai - Bom, vou estar em turnê para divulgar o *Ultra Zone* e terminar os preparativos para o lançamento da caixa e do DVD. Depois, adoraria excursionar com um musical onde eu reunisse as minhas guitarras com uma orquestra, como uma espécie de *West Side Story* ou *Jesus Cristo Superstar*, só que mais pesado.

Você vai voltar a tocar no Brasil?

Vai – Com certeza! Vai ser uma honra para mim!

AS CORDAS GROOVE TÊM UMA VIBRAÇÃO LINEAR E O BRILHO IDEAL PARA A MINHA MÚSICA.

Frank Solari



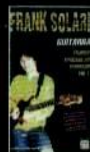


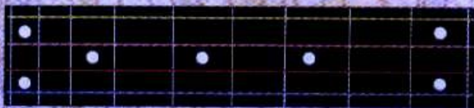
groove®
Made in USA Strings

Distribuidor exclusivo - FERPO Comércio Exterior LTDA.
Av. Guarapari, 20 - lj 15 - BH - MG
Fone/Fax(031) 441-6504 - email- feres@bhnet.com.br

Ouça o novo CD de Frank Solari
Um Círculo Mágico
e confira também sua vídeo-aula







INSTRUMENTOS ARTESANAIS

GUITARRAS
CONTRABAIXOS
VIOLÕES ELÉTRICOS
BANDOLIN ELÉTRICO

FRANK SOLARI



Executamos seu Projeto
Entrega em 30 dias

Fone: (0xx51) 470-6027
Fax: (0xx51) 470-4313
E-mail: cheruti@voyager.com.br

Steve Vai

Em 06 de junho de 1960, vindo de alguma estrela do nosso sistema solar, cai sobre o quintal de Johnny Vai e Tereza Vai um meteorito, trazendo aquele que seria um dos melhores guitarrista de nossa história.

Esta é a única explicação que tenho explicar tanto talento e bom gosto reunidos num só músico.

Nesta Guitar Clinic, escolhi quatro exemplos onde aparecem suas principais características, que podemos chamar de "estilo Steve Vai":

Primeiro exemplo: transcrevi isto da música "Liberty" (do disco Passion and Warfare), onde ele usa a técnica Octave, tocando a tônica e sua oitava acima ao mesmo tempo (exemplo: Mi na sétima casa da 5ª corda e, ao mesmo tempo, outro Mi na nona casa da 3ª corda). Este efeito é bem interessante, pois temos a sensação de estar ouvindo duas guitarras simultâneas.

Este exemplo é bem melódico, tocado sobre os acordes E e B, construídos baseados na tônica, terça e quinta de cada acorde. Preste atenção como, no primeiro compasso, a primeira oitava é a nota Mi (tônica do acorde E) e a segunda oitava é a nota Si (quinta do acorde E), para depois retorna-se à tônica.

No segundo compasso, a primeira oitava é a nota Re# (terça do acorde B), a segunda oitava é uma nota de passagem para a terceira oitava, que é a nota Fa # (quinta do acorde B).

No terceiro compasso, a primeira oitava é a nota Sol# (terça do acorde E), e a segunda oitava é a nota Mi (tônica do acorde E) retornando à primeira oitava.

No quarto compasso, a primeira oitava é a nota Fa# (quinta do acorde B), sendo a segunda oitava a nota Si (tônica do acorde B).

Segundo exemplo: Foi tirado da música "Die to Live" (do disco *Alien Love Secrets)*. Este exemplo é construído sobre a escala de A maior, sendo que o acorde da frase é o DM (lídio). Observe que, neste trecho, há um motivo rítmico, que se repete nas três primeiras unidades de tempo, subindo para o agudo. É importante dar atenção aos ligados, pois são eles que dão o sentido desta frase.

Terceiro exemplo: vem da "Ladies' Nite in Buffalo" (do disco Eat 'Em and Smile, *do David Lee Roth). Ele foi construído sobre o acorde e a escala de C maior, usando a técnica Legato, onde apenas a nota Mi (na 12ª casa) e a nota Sol (na 15ª casa) do primeiro compasso, e a nota La (na 17ª casa) e a nota Do (na 20ª casa) do segundo compasso são palhetadas: o restante é ligado.*

Note que, neste trecho, os dois compassos se repetem, usando a mesma rítmica, sendo que o segundo compasso é para ser tocado uma quarta acima do primeiro compasso..

Quarto exemplo: foi tirado da musica "Juice" (também do Alien Love Secrets*). Neste trecho, Vai usa a intenção menor, ou seja, toca uma escala menor sobre um acorde maior. No início da frase, ele usa uma pentatônica de Am7, seguida de uma pentatônica Am6, onde aparece a nota Fa#, que é a tensão da pentatônica menor 6.*

No terceiro compasso, ele usa a nota Si, que também faz parte da escala de Am, para terminar a frase sobre a pentatônica AM7.

Bom, aí estão exemplos que julgo bem interessantes para se começar a estudar. Procure extrapolar, tirando outros trecho ou músicas, para que você possa assimilar melhor a técnica deste mestre.

Um abraço e até a próxima.

Por Fabiano Rodrigues

ex.1

E B/D# E B

T A B:
9 9 9 | 7 9 10 | 12 9 12 | 10 4 4
7 9 7 7 | 5 7 8 | 10 7 10 | 8 2 2

ex.2

T A B:
0 7 0 5 7 | 7 9 0 7 9 | 10 12 0 10 12 | 10 12 10 / 10 12 10

ex.3

C

6 6 6 3

T A B:
15 12 13 12 13 12 | 15 12 13 12 13 12 | 15 12 13 12 13 12 | 15 12 13 12

6 6

T A B:
20 17 18 17 18 17 | 20 17 18 17 18 17 | 20

ex.4

8va

A

full full full full

3 3 3 3

full full full full

T A B:
21 17 20 17 19 19 17 20 17 | 20 17 20 17 20 17 20 17

3 3 3

T A B:
19 17 21 17 21 19 17 19 17 19 17 20 19 | 18

Abreu



Sérgio - Este disco foi uma tentativa de fazer algo mais próximo do que eu desejava. Procurei várias salas em catedrais, até achar aquela sonoridade. Fiz a gravação por minha conta - apesar de estar vinculado à uma gravadora (*Ariola*) - para ter a opção de recusar, rejeitar ou desistir do projeto inteiro.

Os dois primeiros LPs do duo foram quase que improvisados. Não estávamos planejando gravar e, de repente, surgiu a oportunidade, e logo no mercado internacional. Trabalhei muito neles e fiz o melhor que pude. Conclui que não valia a pena repetir aquele trabalho todo novamente...

Vocês se apresentaram no mundo inteiro, chegando até a fazer sessões em Londres para a BBC...

Sérgio - Exato. Essas sessões aconteceram entre 68 e 75, justamente o auge da carreira do duo. Isto aconteceu por conta de muito trabalho e horas de repetição. Éramos obcecados por isso. Tivemos muita influência de nossa mestra Monina Távora, que nos orientou depois de um ano de trabalho preparatório com nosso avô, Antonio Rebello. Ele percebeu o progresso que fazíamos e, ao mesmo tempo, sentia que não tínhamos muita disciplina. Ele sempre teve admiração pela Monina e achou que ela seria a pessoa ideal para nos orientar.

Você gostava da vida artística, das viagens, das apresentações para diferentes públicos?

Sérgio - No início, era novidade. Foi interessante conhecer lugares diferentes. Tinha um lado bom, mas logo começou a ficar cansativo e monótono. O mais desagradável era a parte social, as entrevistas (*risos*)... Às vezes, chegávamos cansados num lugar e tínhamos que tocar na mesma noite. Ao invés de descansarmos, éramos obrigados a cumprir os horários determinados pelas TVs e rádios.

E como eram as reações das diferentes platéias às quais vocês se apresentaram pelo mundo? Você destacaria algum fato curioso?

Sérgio - As reações variavam de lugar pra lugar. Uma vez, no início de nossa carreira, fomos nos apresentar num colégio em Presidente Prudente (*SP*). Isso foi arranjado pelo meu pai ou por algum empresário que não me lembro. Não sei que tipo de propaganda foi feita, mas ao entrarmos, a sala estava completamente lotada, com as pessoas gritando, aplaudindo, como num show de rock. Começamos a tocar e o público começou a ir embora, ficaram só duas fileiras no meio, com umas vinte pessoas (*risos*) Chato, não?...

Acho que em certos lugares, como a Austrália e a Inglaterra, o público era mais entusiasmado com o violão. Começamos a nos apresentar numa época em que o violão estava em alta no mundo. Havia de oito a dez recitais de violão por mês, sempre lotados, coisa que não acontecia antes. Mas, depois dessa fase, a moda começou a esfriar.

E aquela precisão de *ataques* que vocês conseguiam? A intenção era fazer com que os violões soassem como um só instrumento?

Sérgio - A idéia não era a de tocar como um só instrumento, mas a de soar junto. Acho que não há um *ataque* definido ao ouvirmos dois violões ou violinos tocando juntos. Ou se toca junto ou não. Hoje, acho esse tipo de tomada de som exagerada. Nunca gostei de microfone muito próximo ao violão. Com os microfones que usávamos naquela época, o resultado era melhor quando ficavam no alto, a uma distância de quatro, cinco metros do instrumento.

Nossos discos foram gravados em estúdios de orquestra, exceto aquele para a Decca, que foi gravado na Catedral St. George Martyr, em Londres. Mas esta gravação foi feita com os microfones bem próximos, pois, ao afastarmos, o som embolava, devido à reverberação da igreja, que era excessiva.

O Duo Abreu inovou também em repertório. Quais os critérios que vocês utilizavam na escolha das músicas?

Sérgio - Na verdade, nosso repertório não era tão grande. O repertório do violão é extenso, mas a qualidade varia muito (*risos*) Nosso critério era o de experimentar tudo o que tínhamos em mãos e acrescentar ao repertório aquilo que considerávamos bom. Eu fazia a maior parte dos arranjos, adotando o sistema de escrever trechos de alguma peça, para ver se soava bem.Caso contrário, eu descartava. Desse modo, eu acabava 'peneirando' uma pilha de músicas.

Você acha que os violonistas da geração atual se influenciam pelos antológicos discos que vocês gravaram?

Sérgio - Não estou acompanhando o que é feito hoje em termos de violão. Por isso, não poderia afirmar. Se realmente houver influência, ficarei satisfeito.

Parte II – O Luthier

Paralelamente, começou a nascer a idéia de construir violões, atividade em que você também foi bem sucedido. Quando isso começou?

Sérgio – O interesse surgiu desde criança, quando me interessava saber como os instrumentos eram feitos. E aumentou quando comecei os meus estudos de violão.

Hoje, como luthier, sou mais realista, me sinto mais realizado hoje do que na época em que tocava. Um instrumento é como uma planta que está começando a nascer, e que só vai se transformar numa árvore daqui há muitos anos. Então, me contento com o resultado inicial, pois faço o melhor que posso. Se daqui uns trinta ou quarenta anos, meu instrumento atingir o nível de um Hermann Hauser (*uma espécie de 'Strandivarius' dos violões*), não tenho condição de saber agora.

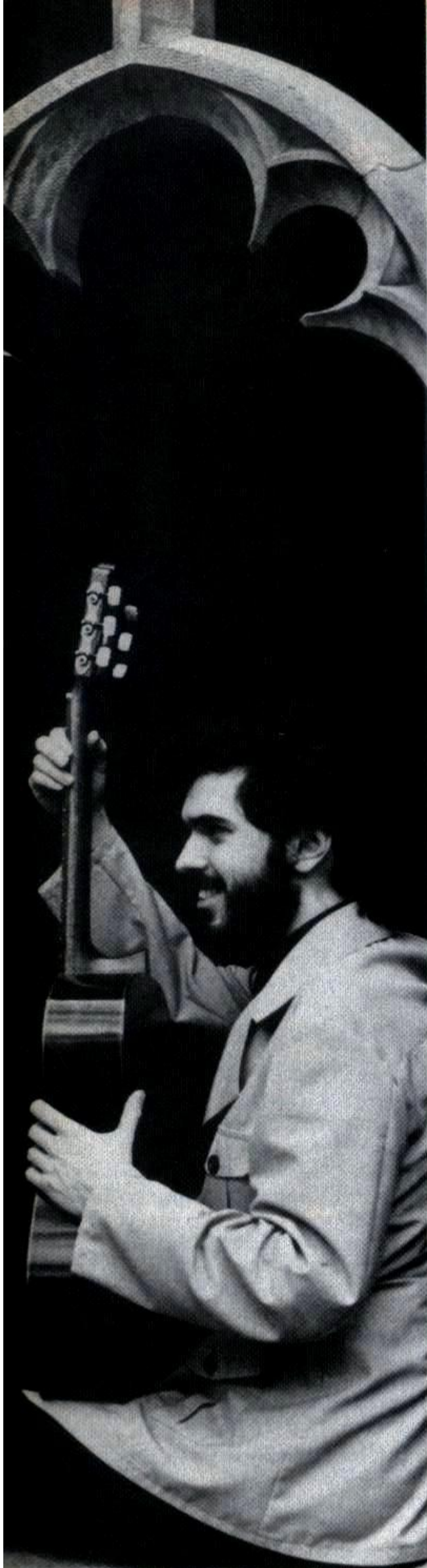
Apesar de você ter dito que gosta de arriscar algumas coisas na construção de instrumentos, o seu violão tem um padrão bem definido. Por exemplo, você não usa cedro no tampo do violão...

Sérgio - Fiz um único instrumento com tampo de cedro canadense. Saiu melhor do que eu esperava, mas não o suficiente para repetir a experiência. O cedro é uma madeira frágil, mole e com pouca flexibilidade. Ela está mais próxima da homogeneidade do plástico. O pinho europeu tem mais personalidade e requer mais cuidado. Uma vez que se aprende a equilibrá-lo, é uma opção mais interessante que o cedro. Eu não arriscaria à toa...

O seu violão já é bastante respeitado no mercado. Como você chegou a esse padrão e por quais transformações ele passou até chegar ao formato atual?

Sérgio - Desenvolvi três ou quatro modelos de violões, sem transformações radicais, até chegar a um padrão de construção que me pareceu mais adequado. Concentrei meu trabalho em aprender a equilibrar as diferenças entre os diversos tipos de madeiras. Também aprendi a compensar as diferenças de peso, densidade e flexibilidade.

Logo de início, percebi que não adianta copiar um instrumento, já que ele é o que você faz. Eu poderia até mesmo usar um modelo diferente, que ele continuaria tendo o meu som. Os primeiros violões que construí foram cópias dos Hauser de minha coleção. A partir dessa experiência, tentei achar um meio termo. Usei também, como base, um David Rubio de 67, que me chamou a



atenção por ter um tipo de construção mais fácil de se controlar. Cheguei a conversar com o próprio Rubio, assim como Paul Fischer me deu ótimas dicas técnicas. Mas não de sonoridades (*risos*)...

Sempre que posso, eu mesmo corto a árvore que vai me fornecer a matéria prima, embora possa reconhecer, numa pilha de madeiras, se o corte é radial, se as fibras são longas, etc... Quem está iniciando seus estudos dificilmente irá saber o que vai preferir mais tarde.

Como concertista, eu procurava fazer muitas experiências para saber como um instrumento iria resultar numa sala de concertos. Sempre que podia, levava uma pilha de instrumentos para os teatros e os comparava, com ajuda de outras pessoas, ouvindo-os de diferentes lugares, de frente e de trás. Às vezes, um instrumento tinha um som pequeno, mas chegava até o fundo da sala; em alguns, o som era grande de perto, mas não passava da quinta fileira; outros faziam um certo barulho, mas o som misturava todo e não dava para entender o que estava acontecendo.

Cheguei, então, a uma síntese de todas essas experiências: o instrumento deve ser confortável, e temos que nos sentir à vontade para fazer nele o que queremos. Descobri que o que importa é entender o som que está sendo produzido pelo instrumento. É como a pronúncia para um cantor, ou para um ator.

Existe aquele preconceito de que o violão é um instrumento de som pequeno, e que o volume é o que importa. Acredito que mais importante do que se cantar ou falar alto é entendermos o que está sendo pronunciado. Já vi atores que não têm a voz tão grande e entendemos tudo perfeitamente, enquanto que outros perdem metade da palavra, apesar do vozeirão. O mesmo se dá com o violão: alguns instrumentos têm um som um pouco maior, mas perde-se metade do que está acontecendo, o som embola todo, e ficamos apenas com a ilusão de volume. É uma questão de definição do som.

Em alguns casos, a nota soa meio dispersa, e em outros a nota parece ter um centro, um núcleo, com a ressonância em volta. Isso é facilmente identificável pois, ao tocarmos um acorde, ouvimos cada nota com uma ressonância que une o acorde, formando um conjunto. Do contrário, não havendo esse núcleo, o acorde se transforma num 'bolo' em que não distinguimos nada além do início do grave e o final do agudo, com uma coisa amorfa no meio. Muitos apreciam isso, mas esse som não me agrada.

Quando você começou a construir violões e quantos construiu?

Sérgio - Efetivamente, desde 1985. Dos violões que fiz sozinho, estou no número 415.

Os pedidos de violões vêm do mundo inteiro?

Sérgio - Depende. A maior parte dos pedidos são do Brasil. Além do Brasil, exporto muitos para os Estados Unidos, e também para a Europa e para o Japão.

Na minha opinião, o ideal é que o violonista pudesse amplificar seu instrumento sem alterar as características de ressonâncias dos harmônicos. Você acha que a tecnologia já chegou a um resultado satisfatório, em termos de microfones, para o som do violão acústico?

Sérgio - Eu mesmo, sozinho ou tocando com Eduardo, consegui resultados satisfatórios com um bom equipamento. Existe a tentação de se querer amplificar muito, mas o ideal é acrescentar um ligeiro apoio, ou seja, deixando o volume principal sair do violão, mas com uma ligeira amplificação que parece não fazer diferença. O grande segredo de uma amplificação bem sucedida é o do instrumento soar como se não tivesse amplificado, para que os que não sabem disso não percebam.

E com relação à salas muito grandes?

Sérgio - Evitá-las (*risos*) O violão não funcionará em salas muito grandes, do mesmo









modo que uma orquestra não funcionará na Quinta da Boa Vista, ou num grande parque. Ou então, uma orquestra enorme tocando numa igrejinha pequena, onde teríamos de colocar um protetor de ouvidos para não ensurdecermos (*risos*)

No processo de maturação de um instrumento, é possível que ele não renda nada?

Sérgio - Alguns deles até pioram. Um instrumento frágil não resistiria à pressão das cordas e perderia o som. Isso acontece freqüentemente com os de tampo de cedro, que é uma madeira fraca. Quando se deixa a espessura da madeira muito fina, no início renderá bastante.

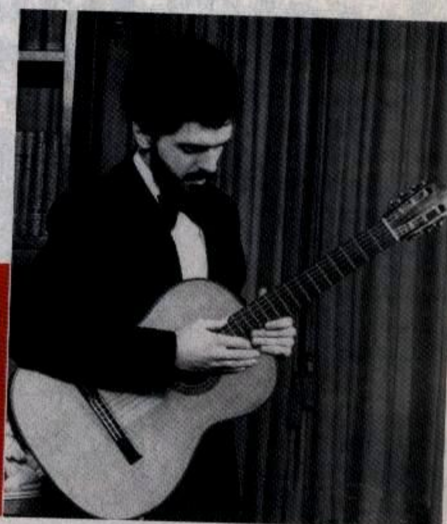
Mas já vi muitos casos que, com o passar dos anos, perderam a vida e ficaram com um som morto, opaco. O que acontecerá ao longo dos anos é uma loteria, não há como prever.

Como você vê hoje o universo do violão?

Sérgio - Como disse anteriormente, não estou acompanhando. Não faço o menor esforço para me atualizar, para ouvir as últimas gravações ou para freqüentar recitais. Também tenho viajado menos do que fazia anteriormente, estou menos exposto e não estou procurando compensar. Mesmo assim, não vi surgir nenhum novo Andrès Segovia ou Julian Bream. Uma vez ou outra aparece alguém interessante, com possibilidades.

Você pretende voltar a tocar?

Sérgio - Ao parar, não fechei o violão e disse para mim mesmo, que era o fim. Queria tirar umas férias e, durante um tempo, estava tocando e construindo ao mesmo tempo. Mas tive de escolher entre uma coisa e outra. Não dava para mexer com ferramentas e continuar tocando. Uma coisa sacrificava a outra. Para voltar a tocar, teria de parar com a lutheria. Não dá para conciliar um estudo de duas horas diárias e depois ter de usar o braço e a mão para o trabalho, apesar de ter aprendido a usar bem as ferramentas e de não precisar fazer muito esforço. Mesmo assim, sinto que não daria para manter a mão flexível o suficiente para estar no nível de concertista.



DISCOGRAFIA

The Guitars of Sérgio and Eduardo Abreu (69)
The Guitars of Sérgio and Eduardo Abreu (71)
2 Concertos for 2 Guitars by Castelnuovo-Tedesco & Santórsola (73)
Maria Lúcia Godoy interpreta Villa-Lobos (77)
Sérgio Abreu interpreta Paganini e Sor (80)

FAÇA SANTA MARCELINA OU FIQUE LONGE DA REALIDADE!



* ADMINISTRAÇÃO
* ARTES PLÁSTICAS
* EDUCAÇÃO ARTÍSTICA
* ENFERMAGEM
* MODA
* MÚSICA
* RELAÇÕES INTERNACIONAIS

70 Anos de Tradição

FASM FACULDADE SANTA MARCELINA

INSCRIÇÕES ABERTAS
http://www.fasm.com.br - Tel. (011) 826-9700

100 ANOS DE FREVO

Um estilo musical bem brasileiro e um grande desafio na guitarra.

RODOLFO ROCHA

O frevo é um misto de música e dança que surgiu nas ruas de Recife durante comemorações de Carnaval. As primeiras referências dessa manifestação, ainda sem a denominação frevo, são do fim do século 19. No início do século seguinte, o gênero musical foi batizado e começou a ganhar a forma que possui hoje.

Logo o frevo começou a se desenvolver independente da dança e do Carnaval, ganhando o Brasil e o mundo. Aos poucos, instrumentos antes impensáveis começaram a ser introduzidos no estilo, como a guitarra. Por não ser um instrumento original do frevo, guitarristas tiveram de adaptar linhas de outros instrumentos para a execução na seis-cordas, criando uma linguagem muito peculiar. Essa linguagem pode ser conferida nos exemplos a seguir, selecionados pelo guitarrista Fred Andrade, numa lição especial.

As melodias de frevo são basicamente diatônicas. As maiores dificuldades estão nas divisões rítmicas e na velocidade. Outra característica relevante são as "perguntas e respostas" entre os instrumentos. Como em todos os gêneros musicais, é muito importante ouvir e vivenciar o estilo para assimilar suas peculiaridades. Os exercícios desta matéria são como licks de blues: podem ser aplicados em várias situações.

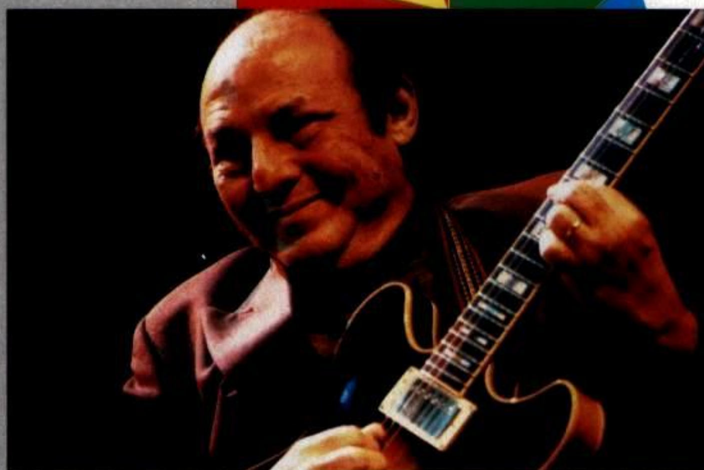
Os Compositores e os Guitarristas

O frevo revelou inúmeros compositores de talento. Dentro do frevo de bloco, o que mais se destacou foi Edgard Moraes. Nascido em 1901, o músico compôs mais de 300 músicas, entre choros, valsas e, claro, frevos. Levino Ferreira foi o grande compositor do frevo de rua. Ele nasceu em 1890 e deixou uma obra extensa, entre elas grandes clássicos, como ***Último Dia*** e ***Mexe Com Tudo***. No frevo canção, o grande destaque é Capiba. Filho de músicos, ele nasceu em 1904 e compôs desde frevos até peças eruditas. Carnera foi um dos compositores que mais desenvolveram a parte harmônica do frevo. Além de compositor, o músico foi trompetista e fez parte do Bando Acadêmico do Recife.

A improvisação apareceu pela primeira no frevo com o saxofonista Felinho. Em 1956, numa gravação de ***Vassourinhas***, com a orquestra de Nelson Ferreira, Felinho registrou o primeiro improviso da história do frevo. Essa inovação, que na época causou revolta por parte dos mais tradicionalistas, foi ganhando cada vez mais espaço e, hoje, é bastante representativa. No início dos anos 80 surgiu a Orquestra de Cordas Dedilhadas, que, além de clássicos do frevo, executa composições de seus componentes: Marco César, João Lyra e Ivanildo Maciel.

Os primeiros guitarristas começaram a se aventurar no frevo na década de 60. Os mais conhecidos são Heraldo do Monte e Robertinho do Recife. Eles seguiram caminhos distintos. Heraldo continua se dedicando à música instrumental brasileira. Já Robertinho se destacou no rock. Outros dois músicos participaram da inserção da guitarra no frevo: Ivinho e Paulo Raphael. Ambos fizeram parte da lendária banda Ave Sangria.

Atualmente, muitos guitarristas dedicam suas carreiras a esse gênero centenário. Renato Bandeira toca na Spok Frevo Orquestra, uma das mais conceituadas no país. Outro que já passou por essa orquestra foi Cacau Santos. Fred Andrade e Luciano Magno são outros dois nomes importantes – além de guitarristas e violonistas, são talentosos compositores.



Heraldo do Monte



Spok Frevo Orquestra



Ex. 1

Este exemplo apresenta síncopes típicas do maxixe, uma das origens do frevo. A frase pode ser usada na tonalidade de *C* maior.



Ex. 2

Aplicável em cadências do tipo II-V-I, este é um lick bastante explorado. Respeite a pausa de semicolcheias do primeiro e segundo tempos do primeiro compasso, gerando assim o "sabor" do frevo.



Ex. 3

Ótimo exemplo de aplicação de terças. Assim como o anterior, funciona bem numa cadência II-V-I em *C* maior.



Ex. 4

Este fragmento se encontra em um tema muito tocado em Pernambuco, chamado ***Picadinho***.



Ex. 5

Exemplo muito articulado, que mostra como o ritmo faz com que elementos diatônicos soem interessantes.



Ex. 6

Esta frase possui característica de resolução. Foi extraída da música ***Cocada***, um standard do Carnaval de Recife.



Ex. 7

O baião aparece com muita força neste exercício, baseado nas músicas do mestre Lourival Oliveira, um dos maiores compositores de frevo.



Ex. 8

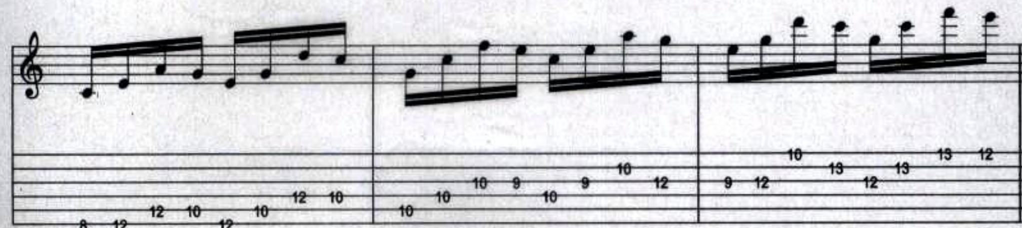
Construída sobre a escala de *C* maior, esta frase possui ***G#***, que aparece como aproximação para a nota *A*. Síncopes constantes também apontam para a influência do maxixe.



Ex. 9

Muito cuidado com o valor das ligaduras neste exemplo. Só assim você conseguirá obter o feeling certo.





Ex. 14

Mais um exemplo cheio de "respirações". Os primeiros quatro compassos possuem muitas pausas curtas. Em seguida, a resposta é mais fluente, com jeito de estudo de saltos de saxofone.



Ex. 15

Frase de *Carabina*, do compositor Luís Bandeira. Veja como a idéia de "pergunta e resposta" simula duas pessoas tocando.



Ex. 16

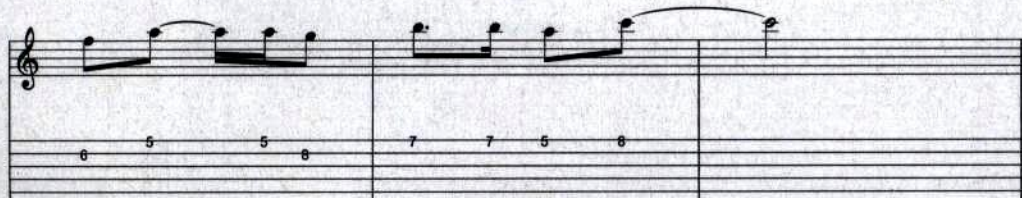
Extraído do tema ***Corisco***, este lick soa muito bem sobre uma cadência V-I.



Ex. 17

Mais uma vez, depois da nota mais aguda surge uma série de semicolcheias. Prática comum no frevo.



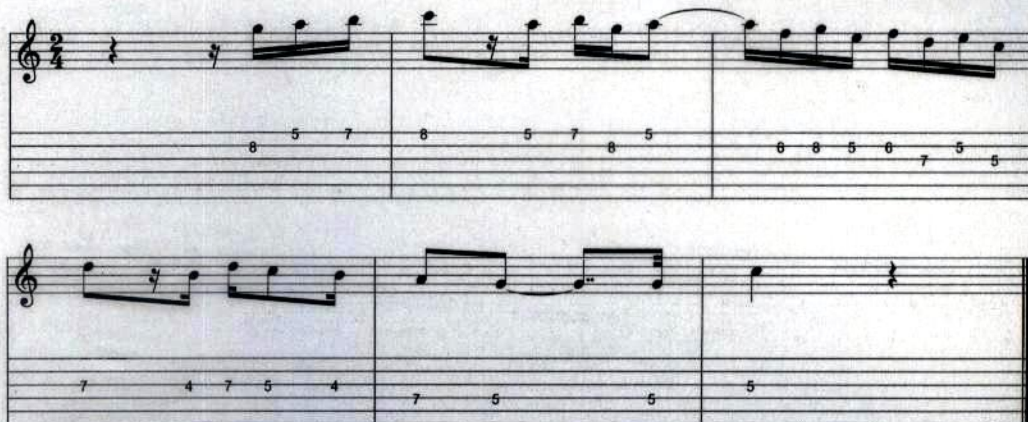


Ex. 18

Este trecho, um pouco mais longo, possui rítmica bastante particular. Fique atento às ligaduras.

Ex. 10

Esta é a abertura do tema ***Porta Bandeira***, do maestro Nelson Ferreira. Preste atenção nos valores das pausas – se as notas forem sustentadas além do seu valor, a intenção se perde.



Tipos de Frevo

O frevo sofreu influências que levaram a uma variedade de estilos. Na década de 1930, o gênero foi organizado da seguinte maneira:

Frevo de Rua – Possui características únicas e é o tipo de frevo mais famoso. Diferencia-se dos outros estilos de frevo por não possuir letra e ser feito, principalmente, para ser dançado. Pode ser dividido em três tipos diferentes. O Frevo Abafo, conhecido também como Frevo de Encontro, acontece quando duas orquestras se encontram e fazem uma disputa de quem toca mais alto. Prevalecem as notas longas, sem virtuosismo. Já o Frevo Coqueiro caracteriza-se pelas notas agudas, tocadas na maioria das vezes pelos trompetes. Por fim, o Frevo Ventania privilegia notas rápidas, como semicolcheias, tocadas por saxofones e outros instrumentos de palheta.

Frevo Canção – Esse estilo, conhecido também como marcha-canção, tem aspectos semelhantes às marchas cariocas. Possui uma introdução instrumental e refrãos marcantes. É apresentado em salões, mas pode ser visto também nas ruas.

Frevo de Bloco – É tocado por orquestra de pau e corda, ou seja, violão, cavaquinho, bandolim etc. Nas últimas décadas, o clarinete também foi introduzido nesse estilo. Outra característica marcante é um coro feminino quase sempre presente.

Ex. 11

Esta frase mescla graus conjuntos e terças. Funciona muito bem em uma seqüência V-I.



Ex. 12

Síncopes e saltos de sexta são encontrados neste exemplo. Numa frase como esta, é muito comum executar quiálteras em vez de síncopes, tornando a linha muito dura, perdendo a leveza.



Ex. 13

Depois do salto surgem colcheias pontuadas ligadas ao próximo grupo de semicolcheias. É um fraseado típico do frevo e ajuda muito na movimentação, dando a impressão de se estar trabalhando com "perguntas e respostas".



Ex. 19

Divisão baseada no tema *Gostosão*, de Nelson Ferreira. Muito cuidado com a parte rítmica.



Ex. 20

Padrão extraído da introdução do tema *Cocada*, de Lourival Oliveira. Pode ser aplicado sobre diversos graus da escala.



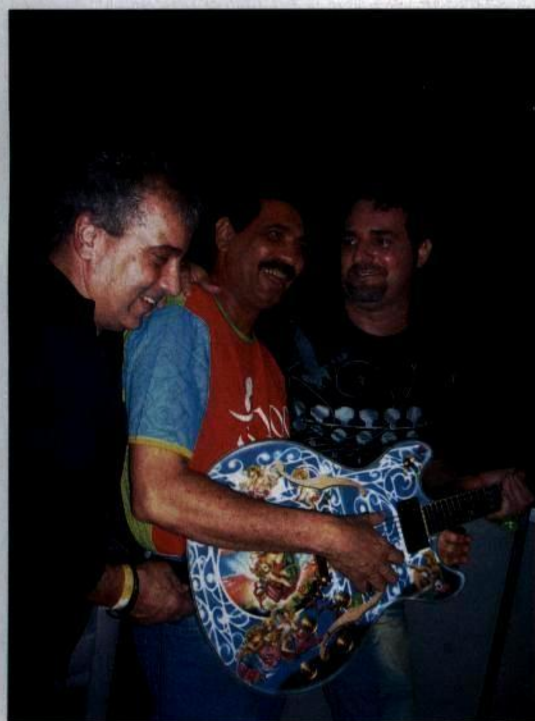


Comemoração em Recife

Recife festejou, no dia 9 de fevereiro, o centenário do frevo. Reconhecido como Patrimônio Imaterial do Brasil, o frevo é a manifestação cultural que melhor simboliza Pernambuco. No marco zero da cidade foi organizado um grande espetáculo para comemorar a data. Mais de 60 mil pessoas transformaram o Recife Antigo em um grande carnaval. O ministro da cultura, Gilberto Gil, e o prefeito de Recife, João Paulo Lima e Silva, estiveram presentes no evento.

A programação musical ficou a cargo de grandes artistas brasileiros, como Lenine, Ney Matogrosso, Elba Ramalho, Alceu Valença, Vanessa da Mata, Maria Rita, Antônio de Nóbrega, entre outros. Todos os cantores foram acompanhados pela Spok Frevo Orquestra, uma das mais importantes orquestras populares do país. Na ocasião, o presidente da Condor Guitars, Carlos César Medeiros, entregou ao prefeito da cidade uma réplica da JC-160 Angel, guitarra que foi feita em comemoração aos 100 anos do frevo. O modelo leva a assinatura do guitarrista pernambucano Fred Andrade.

No dia seguinte, a Condor organizou uma grande festa com os endorsees locais da marca. O Condor Day foi realizado no Downtown Pub, também em Recife, e celebrou a música pernambucana com a apresentação de músicos de alto calibre. O show foi conduzido pelos guitarristas Alexandre Bicudo, Luciano Magno, Renato Bandeira, Cauê Cury e Fred Andrade. O repertório destacou o frevo, grande homenageado da noite, mas não faltaram outros ritmos brasileiros e rock.



Carlos César Medeiros (presidente da Condor Guitars) e Fred Andrade entregando uma réplica da guitarra Condor JC-160 Angel ao prefeito de Recife, João Paulo.



pra São Paulo, faz sucesso e é considerado o melhor. Existe uma rixa muito grande. Ele comentou isso comigo. Assisti a um show do Dixie Dregs em Nova York e, a partir daquele show, zerei a minha música instrumental. Comecei de novo. A partir de então, entendi o que era fazer música instrumental progressiva com melodia.

A década de 1980 foi a sua fase comercial. E a década de 1990? Pode ser considerada a década do resgate do seu experimentalismo?

Sim, mas por opção. Foi uma escolha que fiz. Eu quis parar um tempo para reciclar o meu trabalho e a minha vida. Eu já tinha viajado o mundo todo, já estava com não sei quantos discos gravados e estava um pouco cansado daquela rotina toda. Já não sentia necessidade de ter de acordar às oito da manhã para ir a uma rádio mostrar o novo disco. Fiquei, por opção própria, uns três ou quatro anos fora da mídia. Em 1993, no entanto, dei um passo à frente e a música ***Sexy Yemanjá*** acabou entrando na novela *Mulheres de Areia*, da Globo. Fiquei uns 12 meses tocando direto, mas sempre colocando o exterior como meta principal.

Você acha que no exterior o guitarrista é mais valorizado do que no Brasil?

Não. É que eles têm respeito pela obra toda do artista. Eles não julgam o artista apenas pelo seu trabalho atual. Se você vai fazer um show lá, eles consideram seu último trabalho, mas olham também sua biografia completa e reconhecem tudo o que você já fez. É um pensamento de países desenvolvidos.

Nós ainda temos um pensamento imediatista e comercial?

Sim, e o Brasil continua sendo um país que ainda tem muito o que andar, ao mesmo tempo que tem a melhor música do mundo. É impressionante a quantidade de músicos estrangeiros que vêm ao Brasil para pegar informações. A gente ainda não valoriza isso.

Como surgiu a idéia de gravar o DVD?

Estou gravando no Rio de Janeiro um disco autoral, todo inédito, produzido por Paulo Henrique Castanheira. A idéia do DVD surgiu durante essa gravação. Os convidados são pessoas próximas a mim. Fui muito feliz na escolha dos convidados e o mais interessante é que eles estão cantando as minhas canções. O repertório foi escolhido por meus fãs. Eu perguntava o que as pessoas gostariam de ver. Ficou um trabalho muito honesto, que mostra muito bem a trajetória do Pepeu. Cada canção tem uma história da minha vida.

Que equipamentos você utilizou para a gravação do DVD?

Usei uma Fender Custom que adaptei em casa. Usei também, além das minhas PGs [modelo de guitarra próprio, desenvolvido com Roger Meyer, ex-técnico de Jimi Hendrix], guitarras Cort. Os amps foram todos Laney. Meu equipamento é todo valvulado e eu ainda uso rack – quando dá pra levar. Uso pedais simples e totalmente vintage. A sonoridade, na verdade, não está nos pedais. Os pedais são apenas acessórios. O som está nas mãos e na força com que você toca.

Como está o mercado atual para o guitarrista brasileiro?

Estamos muito restritos a essa coisa de ensinar, de realizar workshops, de visitar faculdades. O espaço para a música instrumental está muito escasso e poderia ser bem maior.

Visite o site www.pepeugomes.com



WWW.PLAYTECH.COM.BR

PlayTech

Audio Profissional · Instrumentos Musicais

Rua Santa Ifigênia, 250
Centro
Fone: 11 3225 0505

Rua Teodoro Sampaio, 912
Pinheiros
Fone: 11 3088 0006

Av. Eng George Corbisier, 100
Conceição - dentro da EM&T
Fone: 11 5012 2039



FOTO: RANDI ANGLIN



laser e idiomas alienígenas –, Belew é o rei da onomatopéia na guitarra.

O talento de Belew em moldar-se a qualquer estilo musical rendeu-lhe parcerias com Frank Zappa e David Bowie. Suas contribuições na obra-prima do Talking Heads, ***Remain in the Light***, de 1980, são emocionantes e inspiradoras. O principal projeto de Belew desde 1981 é o King Crimson, no qual ele canta e toca ao lado de outro nome importante da guitarra: Robert Fripp. Adrian também é membro de uma banda pop no estilo Beatles chamada Bears. Todavia, independente do contexto, Belew trata de fazer com que seu som tenha sempre a sua identidade.

Somando-se a isso tudo, Belew lançou uma consistente série de material solo iniciada por ***Lone Rhino***, de 1982. ***Side One*** encerra o longo período de estiagem de álbuns-solo (cinco anos), e ele procura recuperar o tempo perdido. O projeto é um trio no qual Belew toca todos os instrumentos – exceto em três faixas, nas quais conta com a colaboração do ousado baixista do Primus, Les Claypool, e do demônio da bateria Danny Carey, do Tool. Este assalto sonoro que chega feito uma locomotiva sem freios é também o primeiro de uma série – ***Side Two*** e ***Side Three*** devem ser lançados no próximo ano. Estes três lançamentos são frutos da última empreitada artística de Adrian: a pintura (cuja história será explorada com mais profundidade em ***Side Two***). O trio de turnê de Belew conta com o baterista Mark Nemer e o baixista Eric Hubner, dois nomes desconhecidos que o guitarrista está promovendo, da mesma maneira como Zappa fez com o próprio Belew, em 1977.

AS FERRAMENTAS DE BELEW

GUITARRAS: Parker Fly Deluxe, Fender Custom Shop Stratocasters (pintadas à mão por Belew) com braços de estilo vintage e escalas de *rosewood*, captadores Lace Sensor e Sustainiac, sistemas de alavanca Kahler, tarraxas Sperzel e *pickups synth* Roland GK-2A.

SINTETIZADOR DE GUITARRA: Roland GR30

AMPLIFICADORES: Johnson Millenium 150, Line 6 Vetta II.

EFEITOS: Boss CD-1, Tech-21 Comptortion, DigiTech Whammy.

LOOPERS: Gibson Echoplex Digital Pro, Boomerang Phrase Sampler.

ENCORDOAMENTO: Fender Super 250, calibre .009-.046.

FOTO: RANDI ANGLIN



"Estou tentando atingir um ponto no qual consiga soar como se fosse dois guitarristas tocando juntos".



Existe alguma conexão nesta sua nova série de discos-solo?

É sutil, mas os temas são repetidos ao longo dos mesmos. Detesto usar o termo "trilogia", mas acredito que seja isso mesmo. Existem três diferentes ferramentas musicais que descobri ao longo dos últimos anos. A primeira é o looping, que se transformou no material do power trio de ***Side One***. Eu definiria o estilo do ***Side Two*** como música de DJ, porque inclui baterias programadas, loops, sintetizador e um vocal que surge e se repete, mas que carece de versos e refrãos. ***Side Three*** é mais como a maioria dos meus discos-solo – uma mistura eclética de diferentes estilos.

Por que optou por trabalhar com Claypool e Carey?

Escolhi Les porque ele possui uma tremenda personalidade em seu estilo, e vai de encontro ao que quero. Danny é um baterista monstruoso, que possui uma bateria gigantesca feita a partir de pratos derretidos! Gravei versões em que toco todos os instrumentos de todas as músicas, mas concluí que *Ampersand*, *Writing on the Wall* e *Matchless Man* poderiam ser aprimoradas com a colaboração de músicos melhores. Les e Danny proporcionaram uma nova energia. Eles reaparecem em duas faixas de ***Side Three*** que não combinavam com a sonoridade de ***Side One***.

Como foram gravadas as faixas com Claypool e Carey?

Fomos até o estúdio de Claypool e criamos um monte de coisas que, no fim, conseguimos concluir e lançar como um projeto isolado. Trabalhamos em minhas canções tocando juntos ao vivo. Depois, gravamos as respectivas partes com os meus canais de guitarra pré-gravados. As contribuições de Les e Danny foram registradas em formato analógico, e transferimos os canais para o Steinberg Nuendo quando retornamos ao Belew Studio.

Como fez as camadas de guitarras?

Posso dizer que esta é a gravação de um power trio porque quase todas as partes de guitarra são gravações em tempo real por meio da utilização de um looper. Tenho muito orgulho de *Walk Around the World*. O loop consiste nas últimas seis notas da figura da abertura, que se torna um padrão 6/4. Interrompo-o e o altero no curso da canção, porém até aquelas coisas bem complicadas no final são feitas de uma vez só, com apenas uma guitarra.

O que inspirou esta onda de criatividade?

O principal ingrediente é possuir o meu próprio estúdio onde posso realizar experiências. Fico mexendo e remexendo nas coisas até descobrir uma nova técnica ou algum som que me conduza a uma nova direção. A partir disso, extraio as canções.

Houve algum momento específico de sua carreira em que você tomou uma decisão consciente de se tornar o guitarrista dos sons malucos?

Durante os anos 1970, decidi que precisava fazer algo único, exclusivo. Percebi que gostava de criar sons, e aquilo se tornou a espinha dorsal de tudo que passei a fazer com a guitarra. Muitas coisas resultaram na imitação de sons de animais, outros instrumentos ou trens (risos), mas a verdade é que tudo é uma tentativa de expandir as possibilidades da guitarra.

ADRIAN BELEW, POR LES CLAYPOOL

"Ninguém possui uma abordagem de guitarra igual à de Adrian", diz o líder do Primus – e convidado de *Side One* – Les Claypool. "Ele é capaz de produzir sons que ninguém imaginaria serem possíveis de gerar com uma guitarra. Ele é também muito bacana e possui um ótimo senso de humor. Dividimos o palco quando ele participou do meu projeto Frog Brigade. Eu o apresentei e ele apareceu espalhafatosamente vestindo um par de pantufas com formato de dinossauro e um lustroso capacete com um enorme chifre de rinoceronte no topo! Adrian merece muito mais reconhecimento, pois já fez muita coisa pela guitarra. É por causa de pessoas como Adrian Belew que decidi trilhar o caminho dos terrenos inexplorados". – *J.L.*

Em que pé se encontra a guitarra Parker que levará sua assinatura?

A Parker Adrian Belew Signature está ficando muito boa. Será equipada com um *pickup* Sustainiac, além de captadores RMC piezo com capacidade MIDI. Ela

FOTOS: DICK MALKIN (ACIMA À ESQ.); JAY BLAKESBERG/RETNA LTD. (ACIMA À DIR.)

terá menos botões que uma Fly standard, e o seu visual será bem simples. Os meus três protótipos serão equipados com recursos da Line 6 Variax. A decisão de se o meu modelo *signature* será ou não equipado com a tecnologia de modelagem da Variax ainda não foi tomada, mas devemos decidir logo.

Alguma outra novidade em termos de equipamentos?

Estou trabalhando em meu próprio pedal, chamado Belew Box. Ele é um tanto parecido com *pitch shifters*, mas também dará a impressão de que você está tocando mais rápido! Descobri um jeito de fazer isso, e quero colocar numa caixa de efeitos para que todos possam ter acesso a este recurso. Também desejo inserir alguns dos meus outros truques no pedal, pois assim poderei tocar usando o amplificador de qualquer outra pessoa e soar como eu mesmo.

Em que pé andam o King Crimson e o Bears?

Robert achou que o próximo material do King Crimson ficaria melhor com Tony Levin no lugar de Trey Gunn, no contrabaixo. A idéia é fazer com que Tony e o baterista/percussionista Pat Mastelotto soem como uma sólida sessão rítmica de rock para que Robert e eu criemos depois. Entretanto, não existe nenhum cronograma estipulado para isso acontecer. Quanto ao Bears, faltam duas músicas para concluirmos a gravação do novo disco.

O que você pode nos dizer quanto ao seu projeto de raridades, Dust?

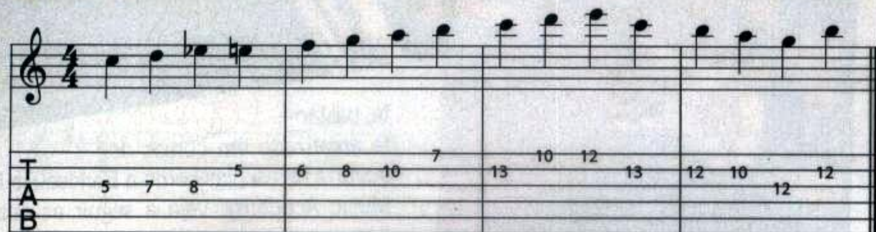
Dust é uma coletânea que abrange a minha carreira de compositor. Existem 30 peças inéditas – incluindo duas canções do King Crimson e uma do Bears – e cerca de outras 70 versões alternativas, demos, remixes, faixas excluídas e comerciais de rádio. Não conseguimos trabalhar o arquivo biográfico ainda, mas a obra musical está completa e poderia facilmente ser lançada como um set de quatro CDs.

Quais resultados você espera obter com esta enxurrada de trabalhos-solo?

Espero conquistar novos fãs com ***Side One***, ***Side Two*** e ***Side Three***. A caixa ***Dust*** ajudará a manter as pessoas atualizadas sobre o meu trabalho. A realização de uma turnê com o Tool abriu meus olhos e me fez perceber que jovens com seus 20 e poucos anos de idade não sabem nada a meu respeito, mesmo com tudo o que já fiz em minha vida.

George Tube
HT-100
VALVULADOS COMO REALMENTE SÃO!
KT-150
HK-100 BK
HK-100
C-50
C-15
www.georgetube.com.br
tel: 027-3326-4642

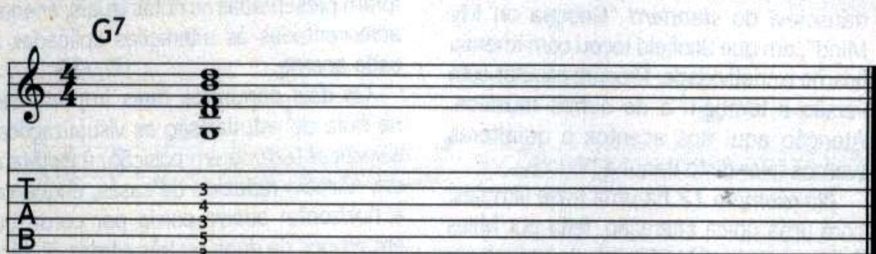
EXEMPLO 06



EXEMPLO 07



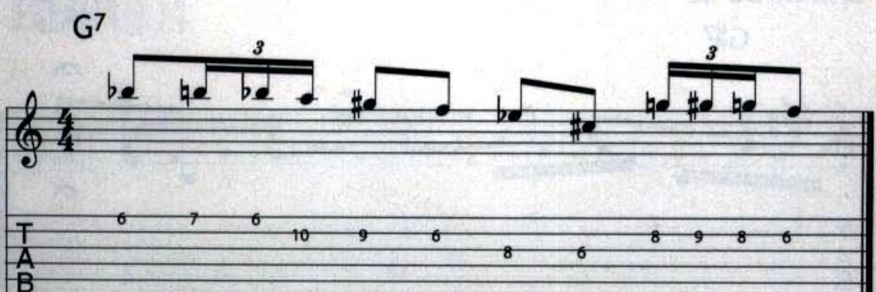
EXEMPLO 08



EXEMPLO 09



EXEMPLO 10



VAI AFINAR?



PEDAL AFINADOR



PLANET WAVES

MUSICAL EXPRESS

MUSICAL EXPRESS COM. LTDA.
Distribuidor Exclusivo no Brasil

CONFIRA PROMOÇÃO EXCLUSIVA NO SITE
www.musical-express.com.br



"Porque música é cultura, música é saúde"



musicalização infantil • guitarra canto • bateria • violão • teclado • piano baixo • estúdio • loja especializada

matrículas abertas

11 5574.0546 - 5574.0039

Rua Afonso Celso, 124 Vila Mariana São Paulo

www.ciadamusica.art.br



Steve Vai



John Coltrane

como #9, b9 e #5, sons importantíssimos na construção de um fraseado coeso. Em seguida, no **exemplo 11**, John Scofield construiu uma frase simples sobre o acorde de G#7. Novamente, faça o exercício de tentar cantar antes de tocar a frase. Eu a transcrevi do *standard* "Georgia on My Mind", em que Scofield tocou com imenso lirismo e criatividade. Procure escutar esta versão e também a de outros músicos. Atenção aqui aos acentos e quiálteras (vamos falar disto daqui a pouco).

No **exemplo 12** há uma frase simples, com uma única alteração, feita por Miles Davis no clássico "All Blues", do importante álbum *Kind of Blue*. Veja como a simplicidade e a coesão melódica trabalham com imensa naturalidade. O acorde é A7 e Miles fez um fraseado leve, meio deslocado e com uma terça menor no final da seqüência. Definitivamente, você tem que ouvir este disco muitas vezes...

Vamos voltar um pouquinho... Você lembra do *exemplo 7*, em que haviam dois acordes com a mesma tônica, mas em diferentes funções, C7M e Cm7? Agora, você deve trabalhar com um conceito importante, bastante enfatizado em cursos de guitarra de escolas como a Berklee e a LA Music Academy. Veja a seguir as notas que compõem as escalas dos respectivos acordes:

C7M - escala de Dó maior (Do, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si);

Cm7 - escala de Dó menor (Do, Ré, Mib, Fá, Sol, Lab, Sib);

Veja que existem algumas notas comuns às duas escalas (Do, Ré, Fá e Sol), respectivamente os intervalos T, 9M, 11 e 5J do baixo dos acordes. É comum em um fraseado aplicarmos notas em comum, na mesma região, quando temos mudança de acordes homônimos, como é o caso do **exemplo 13**, uma frase em que foram preservadas as notas iguais, apenas acrescentadas às alterações aplicadas a cada acorde.

Os dois caminhos mais importantes na hora de estudar são as visualizações: a *vertical* (estudo em posição) é restrita a um número reduzido de casas, enquanto a horizontal ocorre corda por corda ou em grupos de duas ou três cordas. Então, lembre-se de trabalhar escalas, arpejos, notas e frases dentro destas duas maneiras de visualização e pensamento.

Um dos assuntos mais importantes está na maneira de acentuar as notas. A acentuação é parte fundamental do fraseado. Você deve estudar diferentes maneiras de acentuar frases e também começar a perceber a acentuação dos músicos que você gosta de ouvir. Veja no **exemplo 14** uma frase composta por semicolcheias, com a acentuação na primeira nota de cada

EXEMPLO 11



时

EXEMPLO 12





EXEMPLO 13





EXEMPLO 14



VAI AFINAR?



AFINADOR METRÔNOMO

Dois modos de afinação, pitch, metrônomo completo, timer, cronômetro, display iluminado e design ultra moderno. Pra ser mais completo só mesmo vindo com músico embutido.



PLANET WAVES



MUSICAL EXPRESS

MUSICAL EXPRESS COM. LTDA.
Distribuidor Exclusivo no Brasil

CONFIRA PROMOÇÃO EXCLUSIVA NO SITE:
www.musical-express.com.br

SOUZA LIMA

Ensino de Música

na TV

SHOW TOTAL

Canal 9 da Net e 72 da TVA

Todas as Quintas às 17:30

Vivax Canal 96/EcoTv

Segunda a Sexta às 14:30, reprise às 24:00 hrs

Até o momento, mais de 300 mil pessoas assistiram 3 mil eventos no Souza Lima... Agora mais de 3 milhões poderão assisti-los na TV!

Já passaram por aqui:

Kiko Loureiro (Angra), Scott Henderson, Richard Bonna, Mike Stern, Jeff Garner, Edu Ardanuy (Dr Sin), Hermeto Pascoal, Sandro Haick, Michel Leme, Jeff Richman, Matthew Nicholl, Pepeu Gomes, Marcinho Eiras, Jeff Scott Soto, Ney Conceiçao, Nelson Faria, Kiko Freitas, Howard Levy, Sizao Machado, Ivan Busic, Tomati, Rich Kotzen...

www.souzalima.com.br/showtotal

Faculdade Souza Lima & Berklee



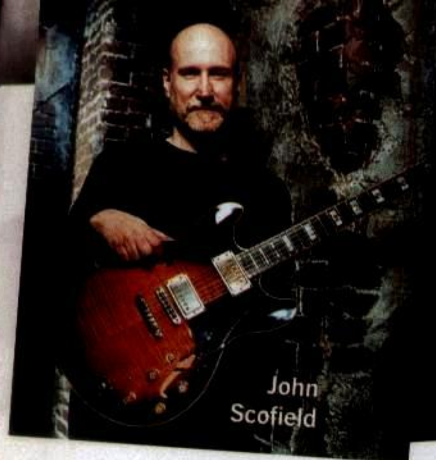
VIVAX

SL Nucleo TV

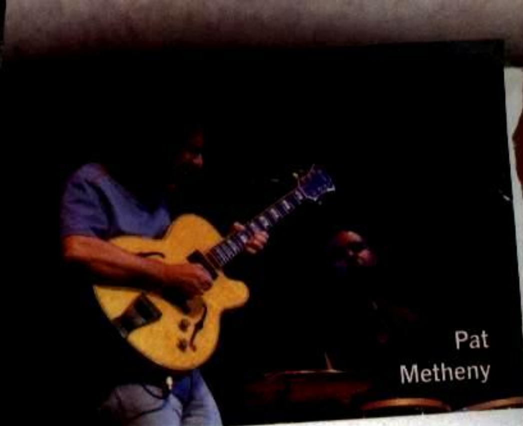
hmp

TV ROCK

bdg



John Scofield



Pat Metheny

grupo. No ***exemplo 15***, a mesma frase tem a acentuação aplicada na segunda nota de cada grupo de semicolcheias. Esta pequena alteração causa uma mudança enorme no resultado sonoro obtido com a mesma frase. O ***exemplo 16*** traz a acentuação na terceira nota de cada grupo de semicolcheias. Já o ***exemplo 17*** mostra uma frase de quatro compassos sobre o acorde de D7(9) com diferentes acentuações. Toque devagar, com a certeza de estar interpretando cada acentuação de maneira correta.

Na interpretação para guitarra, uma das características mais importantes - e muitas vezes não estudadas - é o *swing feel*. Para suingar, você deve, por exemplo, interpretar duas colcheias acentuando a segunda nota, que tem seu tempo cortado. O resultado sonoro você pode visualizar no ***exemplo 18***. No ***exemplo 19*** você vê como uma escala de Dó maior é tocada de maneira direta (*straight feel*) nos dois primeiros compassos e, em seguida, como seria a interpretação da mesma escala em *swing feel*.

Para obter esse *swing feel* de maneira natural, você precisa ouvir muitas músicas em que o instrumentistas tenha um suingue definido. Geralmente temos uma interpretação ligeiramente atrasada, que dá uma sensação de espaço e movimento nas frases. Veja no ***exemplo 20*** um trecho de "Straight No Chaser" com o solo de John Coltrane. Procure ouvir esta gravação de 1958 e perceba um fraseado estruturado e bastante contundente, uma das marcas registradas do saxofonista.

Aproveitando o exemplo anterior, vamos dar uma olhada naquilo que os jazzistas chamam de *"Coltrane's changes"*, que é uma série de substituições de acordes dentro da cadência IIm7 > V7 – I7M. A explicação mais teórica destas substituições não cabe no escopo desta matéria, mas tente gravar uma simples cadência como esta e tocar os *chord tones* propostos. Veja no ***exemplo 21*** que Coltrane substituiu cada um dos acordes da cadência IIm7

EXEMPLO 15



EXEMPLO 16



圆

EXEMPLO 17

D7(9)





EXEMPLO 18



EXEMPLO 19



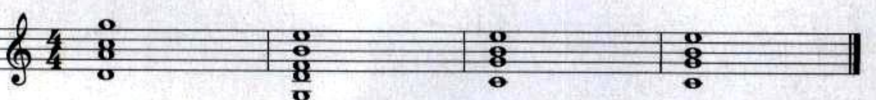
EXEMPLO 20

Am11 D7(9)



EXEMPLO 21

Dm7 G7 C7M C7M



Dm7 Eb7 Ab B7 E G7 C7M

VAI AFINAR?



AFINADOR CROMÁTICO

Afinação manual ou automática, visor de LCD, leds coloridos, suporte e alça. Afinação a toda prova: no claro, no escuro, na horizontal, na vertical ou ainda pendurado na abertura do violão. Mais versátil que ele, só mesmo as suas mãos.



PLANET WAVES



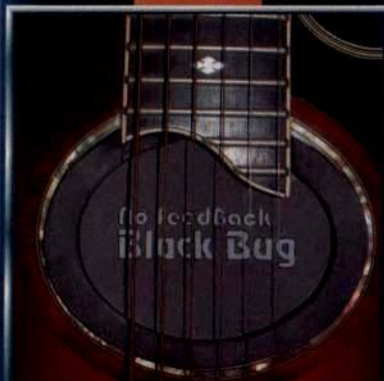
MUSICAL EXPRESS

MUSICAL EXPRESS COM. LTDA.
Distribuidor Exclusivo no Brasil
CONFIRA PROMOÇÃO EXCLUSIVA NO SITE
www.musical-express.com.br

A Grife dos Famosos

Redutores de microfonia para a linha folk, violões nacionais e cavacos.





Ovais para a linha

APX

E também o modêlo para violões de boca oval

Eagle

Black Bug ACOUSTIC

(11) 4362-2047

www.blackbug.com.br

> V7 – I7M por dois acordes diferentes, criando um som circular, bastante explorado em composições como as lendárias "Giant Steps" e "Countdown".

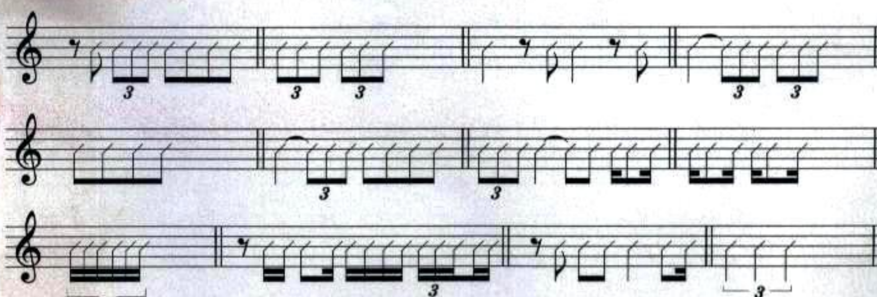
Além de um amplo vocabulário melódico e harmônico, é importante ter um rico vocabulário rítmico. No **exemplo 22** coloquei apenas algumas das idéias mais comuns para você praticar, aplicando estes ritmos em escalas e arpejos ao longo de todo o braço do instrumento. Tente tocá-los também com o *swing feel*, pois são ritmos importantes dentro do universo sonoro do *jazz* e do *fusion*. Tenha em mente que cada estilo tem seus ritmos mais comuns dentro de sua linguagem. Não esqueça de ter sempre um metrônomo por perto para ter certeza de que seu estudo está sendo proveitoso.

Vamos agora falar de um assunto que é famoso por ser considerado monstruoso por muitos estudantes de guitarra... Muitos consideram o estudo do cromatismo como um verdadeiro bicho de sete cabeças, quando na verdade é algo simples, que deve ser estudado com calma, paciência e tempo para ser assimilado. Lembra do começo desta matéria, em que escrevi que o cromatismo é a base de toda a sonoridade? Reveja no *exemplo 1* a escala cromática e encare-a como um "alfabeto musical", contendo nuances diferentes para diversas situações. Assim como um bom escritor sabe gerar um enredo que misture vocabulário, expressão, curiosidade e pertinência gramatical, a escala cromática pode ser usada para criar mais tensão, assimilar passagens que dispõem de notas com grandes intervalos e utilizar ritmos variados para compor uma melodia, entre muitas outras aplicações. Utilizar a escala cromática é importantíssimo para se construir um fraseado rico e coeso.

Agora, pense comigo: a escala cromática possui doze notas, certo? E quase todas as escalas são geradas com sonoridades básicas de sete notas cada uma. Assim, sobram sempre cinco notas, que podem ser colocadas em diversos "lugares" diferentes, sempre contrapondo com a harmonia que está acontecendo, gerando assim tensão ou relaxamento mais apropriados e musicais.

Vamos adicionar primeiramente um intervalo de quarta aumentada dentro da escala maior **(exemplo 23)**. Tente aplicar alguns dos ritmos mostrados aqui e passe a adicionar o intervalo de quarta aumentada em uma escala maior como nota de passagem. O pianista David Baker ensina que dentro de um improviso devemos criar tensões diferenciadas, desenvolvendo a técnica para então partir de frases rítmicas e melódicas, que vão do simples ao complexo e vice-versa. Vale lembrar aqui que devemos também estudar as passagens cromáticas tanto vertical quanto horizontalmente no braço do instrumento, procurando ver e ouvir cada intervalo. Quer um exemplo de passagem cromática para utilizar como referência? Veja no **exemplo 24** uma passagem tocada por Wes Montgomery no clássico "Four on Six", enquanto no **exemplo 25** estão quatro compassos do solo de Pat

EXEMPLO 22



EXEMPLO 23



Metheny em "Solar" (de Miles Davis). Repare na primeira nota que Metheny toca sobre o acorde de F7M e preste atenção também às notas tocadas em *staccato*. Você ainda acha que existem notas certas ou erradas? No **exemplo 26** estão dois compassos executados por Mike Stern em "Mood Swings" sobre um simples acorde de Am. Veja como ele utilizou uma riqueza rítmica e melódica para valorizar tal passagem.

Dentro do estudo existem diversos artifícios de interpretação para compor um fraseado. Alguns dos mais utilizados são *pull-off*, *hammer-on*, *slides*, *bends* e vibratos, entre outros. Procure estudar cada artifício de maneira separada, incluindo aos poucos cada um deles em sua maneira de tocar. No **exemplo 27** você tem a escala

EXEMPLO 24

Gm7 C7 Gm7 C7 Gm7 C7

EXEMPLO 25

F7M Fm7

Bb7 Eb7M

EXEMPLO 26

Am

EXEMPLO 27

H= hammer-on
P= pull-off

VAI AFINAR?



PALHETA AFINADORA

Revolucionário sistema de afinação por referência visual. O controle do seu som agora na palma da sua mão





MUSICAL EXPRESS COM. LTDA.
Distribuidor Exclusivo no Brasil

www.musical-express.com.br



A nova cara
da música popular!



Com uma infra-estrutra moderna, professores altamente qualificados e metodologia criativa,

Seu aprendizado será muito mais fácil.

Aulas personalizadas com:

Celso Pixinga
Contrabaixo
Mauricio Leite
Bateria
Mello Júnior
Guitarra
Tato Andreatta
Teclados
Giba Favery
Bateria
Liz de Carvalho
Teclados
Fábio Santini
Guitarra
Newton Wood
Contrabaixo

Direção Geral: Denilson Shikako
Direção Pedagógica: Celso Pixinga
Coordenação: Miqueas Santana

Rua: Dr. Luís da Fonseca Galvão, 248
à 100 mts do metrô Capão Redondo.
Tel: 5511-0055
www.fabricadecriatividade.com.br

Condor GUITARS

pentatônica de Dó maior tocada de modo ascendente em *hammer-on* e descendente em *pull-off*, ilustrando o uso destes artifícios. No **exemplo 28** você tem uma frase em Ré maior que utiliza notas em *slide*. Tente aplicar uma interpretação "escorregadia", levemente em *staccato*, para criar uma sonoridade mais musical.

迎

O pianista Brad Mehldau disse, certa vez, e que, para ele, o estudo do instrumento separa-se completamente do ato de "tocar" e que no momento do estudo deve-se estar atento às inúmeras tarefas em que um instrumentista precisa se concentrar (algumas delas listadas aqui). "É muito comum as pessoas sentarem ao piano e tocar mais de duas horas, mas basicamente fazendo coisas que já dominam", diz o pianista. "É muito mais difícil e desconfortável sentar-se, aquietar-se e estudar algo que você realmente não domina". Um dos exercícios que Mehldau faz com freqüência é pegar algum *standard* que ele domine - como "All the Things You Are" - e tocá-lo em todas as doze tonalidades. Isso faz com que ele, limitando-se às tonalidades que não domina totalmente, descubra novos caminhos, crie novos motivos musicais, ou seja, limitando-se em uma área específica, o músico consegue desenvolver diferentes aspectos de maneira muito mais musical do que tocar escalas ou arpejos à 200 bpm no metrônomo.

Se você reparar bem, verá que Brad Mehldau diz que uma das coisas que ele acaba ganhando quando pratica desta maneira é exatamente a possibilidade de criar novos motivos musicais. Um motivo musical é algo que você cria em determinado momento de seu solo e passa a utilizá-lo ao longo de um determinado período, adaptando-o conforme a harmonia vai andando. Motivos são uma das grandes áreas que você deve estudar a fundo, tentando sempre desenvolver novas nuances. No **exemplo 29** coloquei um motivo bem simples ao longo de "Footprints", *standard* bastante conhecido de Wayne Shorter em ¾.

Finalizando...

"Sua habilidade em tocar uma guitarra vai depender da largura da extensão e em o quão bem você conhece o instrumento". Esta frase de Mick Goodrick sintetiza a necessidade do aprendizado de dezenas e dezenas de *licks*, frases e figuras rítmicas, enfim, uma verdadeira tonalidade de informação. Mas quero lembrar que, antes de qualquer coisa, tudo isso é apenas um indicativo para que você possa começar a entender como se dá a elaboração de um fraseado mais musical e maduro. Há certas coisas na música que somente o estudo prolongado, com tentativas, acertos e erros, com frustração e alegria, podem fazer você amadurecer. Não é apenas uma questão de quantidade de horas estudadas, mas sim de disciplina, paciência e persistência. Sua hora irá chegar e este caminho jamais terá um fim, pois você nunca verá um músico dizer que chegou ao fim, que não precisa mais tocar, que não precisa mais estudar e buscar suas referências sonoras, estéticas, técnicas e até mesmo de vida.

"Paciência, paciência. Eis o que é mais importante. Todos nós queremos tudo exatamente agora. No entanto, a experiência nos ensina que as coisas não são bem assim. Tudo tem seu tempo, tudo tem sua hora certa. Tudo leva um certo tempo. Algumas coisas são mais rápidas, outras parecem jamais progredir. De sua parte, faça o que tem que ser feito, e deixe que a vida coloque perto de você o que realmente necessita, na hora certa. Não trabalhe apenas esperando resultados. Faça cada etapa tornar-se interessante. E daí que leva tempo? Afinal, para que

EXEMPLO 28

